L'EDUCATION MUSICALE



REVUE MENSUELLE NOVEMBRE 1985 / N° 322

L'EDUCATION MUSICALE

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

T.V.A. incluse 4 %

TARIF au 1er janvier 1985	FRANCE Régime intérieur et assimilé	ETRANGER
Abonnement SIMPLE (10 numéros par an)	165 F	195 F
Abonnement COUPLE (× 5 iconographies)	185 F	225 F
Fascicule baccalauréat (sortie novembre 1985)	50 F PORT INCLUS 6 F	55 F
Abonnement de soutien (comprenant l'iconographie et l'agenda du musicien) (ICN) : T.T.C. 275 F		

Souscription par chèque bancaire ou par virement au **C.C.P. n° 990 469 C PARIS.**

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à "L'E.M." dans la quinzaine suivant son échéance.

A tout envoi par avion s'ajoute à ces tarifs d'abonnement une surtaxe aérienne variable selon les destinations. Nous consulter.

Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de : 6 F.

Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.

Les manuscrits ne sont pas rendus.

Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro T.V.A. incluse :

23, rue Bénard, 75014 PARIS et librairies spécialisées.

Education Musicale, (seule) .... **20 F**

Education Musicale et Supplément Iconographique .... **25 F**

Joindre 6 F en timbres pour expédition par poste France et outre mer

Les textes à insérer ainsi que les demandes de renseignements professionnels et pédagogiques doivent être adressés à **Madame Musson** 3, rue des Ecoles 77590 Bois-le-Roi - Tél. : 60.69.69.91 ou 45.40.93.12. (Joindre un timbre pour la réponse).

Editions Charles NEGIAR S.A.R.L. - 23, rue Bénard, 75014 Paris - Tél. : (1) 45.42.34.07 - Directeur de la Publication : Charles NEGIAR

DEPOT LEGAL : 4e TRIMESTRE 1985
Imprimeries ICN S.A. - 170, rue des Trois-Tilleuls, Z.I., 77005 VAUX-LE-PENIL - N° Imprimeur : B785

Les Conservatoires et Ecoles de Musique organisent un peu partout en France, des cycles de concerts de grande qualité. Les professeurs inciteront leurs élèves à ne pas manquer ces manifestations. Abonnements à la carte, réduction aux jeunes ! Que de facilités aujourd'hui à qui veut découvrir le plaisir musical et développer ses connaissances.

"Lille en Musique" est une création du C.N.R. Toulouse, l'Orchestre du Capitole en relation avec le Conservatoire, Lyon, Tours, Bordeaux, Versailles, l'Opéra du Rhin... et bien d'autres organisent des cycles à l'intention des jeunes. L'atelier musical de Ville d'Avray sous la direction de Jean Louis Petit propose en plus des concerts un week-end musical consacré à Liszt (1-2-3 Mars 1986).

Simone MUSSON

SOMMAIRE

40e Année — NOVEMBRE — nº 322

Page	Article	Auteur
2	Musique à l'Ecole Primaire	**Marcelle Gouillon**
4	H. SCHUTZ, les Cantionae Sacrae	**Olivier Corbiot**
9	Le Monocorde	**Roger Cotte**
13	La Suite française pour Piano au XXe siècle	**Suzanne Montu**
16	Antoine TISNE, un compositeur d'aujourd'hui	**Pierrette Mari**
18	Témoignage inédit sur Albert ROUSSEL et son époque	**Nicole Labelle**
23	Bibliographie	**Francis Cousté**
25	Notre Discothèque	**Hervé Musson**, **Jean-Jacques Prevost**, **Micheline Lalaux-Peyrot**
30	Examens et Concours, Epreuves agrégation 1985	
31	Informations Diverses	

Nº Commission paritaire : 58972 — Nº ISSN 0013-1415

ATTENTION !

Veuillez trouver ci-dessous nos nouveaux tarifs à dater du 1er décembre 85 :

France et Outremer :

Abonnement simple .... **F 185**
Abonnement couplé .... **F 205**

Etranger :

Abonnement simple .... **F 215**
Abonnement couplé .... **F 245**

Musique à l'Ecole Primaire

Cours Elémentaire

Les Instructions officielles de 1985 sont très succinctes; en ce qui concerne l'enseignement musical, on retiendra les points essentiels suivants :

Cours élémentaire : 1 heure hebdomadaire "fragmentée en plusieurs séquences".

Remarque : L'expérience prouve qu'il est préférable, au CE 2, comme au CM 1, de réserver une séquence longue (environ quarante-cinq minutes) et une courte séquence d'une dizaine de minutes, au cours d'une semaine. Ceci permet les études plus approfondies (œuvres, compositeurs, thèmes musicaux...), la pratique instrumentale, l'étude d'un chant nouveau (séquence longue) et, d'autre part, une courte révision ou une mise au point pour une étude en cours.

On retiendra donc ceci :

— Apprendre à chanter (juste et bien) : chants à 1 ou 2 voix ;
— Distinguer bruits et sons ;
— Analyser de courts extraits d'œuvres musicales ;
— Créer et improviser ;
— Activités corporelles et instrumentales (association mélodie/rythme ; production et reproduction de formules rythmiques) ;
— Ecoute active : notions de hauteur, mouvement mélodique, intensité, tempo.
Connaissance d'œuvres de toutes époques, de différents styles et de diverses origines (motifs, phrases musicales, accords, silences) ;
— Etude élémentaire des signes musicaux usuels.

Ecoute active

I - OBJECTIFS

a) Découvrir le monde sonore "Paysage sonore" qui nous entoure.
Développer l'attention auditive.
Distinguer BRUIT, SON, MELODIE, SILENCE.

b) Etude d'un chant.

Matériel : Cassette, tourne-disque, cassette (voix), petite percussion.
(extraits musicaux) voix.
• *Gopak*. Moussorgski - Basse.
• *Carmina Burana* (extraits). Carl Orff - Ténor et haute-contre.
• *Le Freischütz*. Weber - Chœur d'hommes.
• *Les Saisons*. Haydn - Hommes et femmes.
• *Bachianas Brasileras*. Villa Lobos - Soprano.

II - DEROULEMENT DE LA SEANCE

ECOUTER

1) A l'écoute "silencieuse" du paysage sonore **de la classe.** On relève le nom des bruits entendus (les nommer, les classer, faire un tableau si l'on veut).

2) **Bruits extérieurs à la classe :** la cour ; la rue ; (même démarche).

NUANCER

Distinguer : Bruit (objet qui tombe, grince (etc.) ; Son (objet de voix ou instrument) ; Mélodie (voix ou instrument) ; Silence.

PRODUIRE

4) **Sans instrument :** produire des bruits, (corps, voix) des sons :

avec **un** instrument **des** instruments	produire **un** ou **des ou du** bruit (nuancer) des sons.

5) le SON unique. Pan ! Boum ! (onomatopées), Sol-La-Do (notes).
En produire.

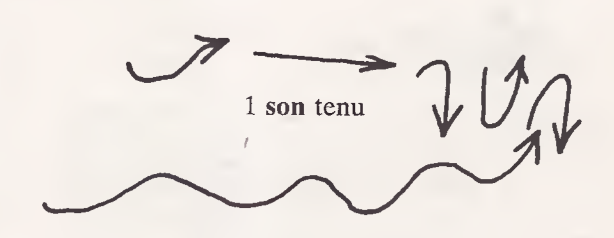
NUANCER

6) Plusieurs SONS associés :
— voix monocorde **parlée**
— voix modulée
— voix expressive
— un air **chanté** (vocalise longue).
Quelles différences remarque-t-on ?

CODER

7) Comment traduire le MOUVEMENT d'une MELODIE ?

— par le dessin

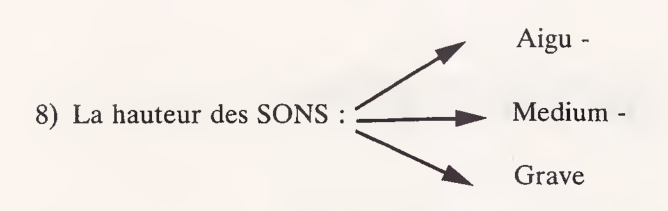


— par le geste

Prolongements en peinture/dessin.

— par le trait, le graphe, le dessin.
— par la couleur.

AFFINER L'ECOUTE



AFFINER aussi (le) vocabulaire, la production.

Dire, dans chaque **registre,** une courte phrase (début de l'apprentissage vocal afin de **savoir PLACER sa voix**).

Respiration et **NUANCES** (Intensité d'un SON).

Détente

9) **Chant :**

a) Préparer sa voix
b) Ecouter le chant
c) Quelques échanges
d) Chantons, maintenant.

> ***Pour le cahier de l'élève***
> (trace écrite à multigraphier ou à faire copier en fin de séquence)

DATE :

Autour de moi, dans le SILENCE, j'entends des BRUITS ; je distingue le SON d'une voix ou d'un instrument ;
j'écoute une MELODIE, un AIR nouveau ;
je perçois les NOTES graves ou les NOTES aiguës du violon ;
je chante, d'une voix mélodieuse et gaie :

TITRE : ...

ENQUETE :

Chez moi, **j'écoute attentivement** et je note les bruits de la cuisine, (ou/et) de ma chambre, (ou/et) de la salle de bains. J'organise, **je classe ces bruits,** selon mon désir.

Quelques titres de chants (C.E II)

1 - **V'là l'bon vent** — canada
• Paroles adaptées par M. Vandair. Musique R. Legrand. SEM Paris-Monde. SEMPH 797. 28, Bd Poissonnière - Paris 9e

2 - **Le port de Tacoma** Traditionnel — Ile de Vancouver
• Seattle Puget Sound Tacoma U.S.A.

3 - **Pétrouchka** — Chant populaire d'Ukraine

4 - **Biquette**
• "Pour chanter". Rouart, Lorolle et Cie. 22, rue Chauchat - Paris 9e

5 - **J'ai du bon tabac** (à 2 ou 3 voix) ou **Frère Jacques**
• "Vieilles chansons françaises"

6 - **Madam' la mariée** — Chant populaire d'Ile de France
• Disque de Monique Verdier, n° 190 E 893 pour l'I.P.N./ vente SEVPEN

7 - **Craque-neige**
• Paroles et musique de Rolland Consavela. N° 277 de "Vers l'Education Nouvelle"

8 - **Carnaval est revenu**
• Disque 45 t. MM 4614 (3 chants + 3 en Play-Back)

9 - **Chant des Haleurs de la Volga** Chant populaire de Russie
• Chœurs à 2 voix en si mineur (G. Chennevière; Albert Doyen)

10 - **Perrine** (3 voix dont une en breton) — Chant populaire Bretagne

11 - **Pique la baleine**
• Harmonisation de J. Chailley

12 - **Marianne s'en va t'au moulin** — Chant populaire

13 - **L'Alphabet** — W.A. Mozart

14 - **La Marseillaise** — Hymne national France Rouget de Lisle

Voyci le Verd et beau May. Erato EFM 420-21 (12 chansons de la Renaissance). Chant de la Renaissance

15 - ou **Ce mois de May**
• cf "Connaissons les grands Musiciens" de M.R. Clouzot chez S.P.E. 43, rue de Dunquerke - Paris

16 - **L'amour de moy** — Anonyme XVe siècle
• cf "Chansonniers du XVe et du XVIe s."

17 - Ode à la Joie — L. Van Beethoven
• IXe Symphonie

(soit 5 à 7 chants par trimestre, ce qui est un maximum au niveau des possibilités, compte tenu des autres activités musicales).

Marcelle GOUILLON
Conseiller Pédagogique

REABONNEMENTS

Avec insistance, nous prions nos lecteurs n'ayant pas encore renouvelé leur abonnement s'étant achevé avec le n° 320 de juillet 1985, de bien vouloir le faire sans tarder.

Merci.

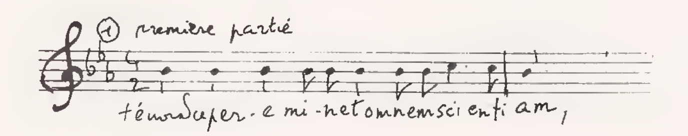
HENRICH SCHÜTZ[(1)]

LES CANTIONAE SACRAE

par **O. CORBIOT**
Professeur au Lycée Henri IV

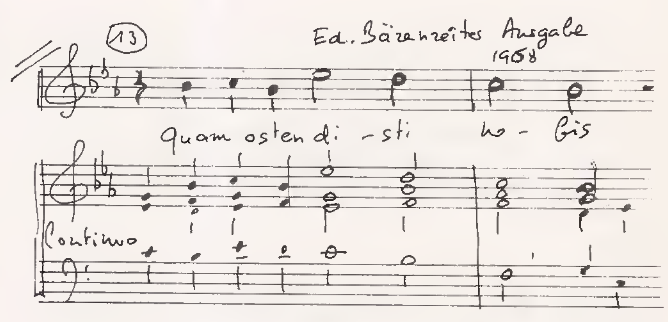
En 1625 H. Schütz n'a pas connu les deuils qui assombrissent son existence. Impressionné par les œuvres de L. Marenzio (1553-1599) et O. Vecchi (1550-1605), l'Archicantor écrit dans un style madrigalesque, à l'origine d'un genre expressif de musique de chambre spirituelle donc d'inspiration religieuse.

Parues entre 1623 et 1625 ces pièces sont groupées en II cycles (2). Parmi elles, citons les motets XXIV et XXV dont les titres sont en allemand et en latin. Le premier motet intitulé *"Supereminet omnem scientiam* (über alle erkenntnis erhebet sich)" est suivi du second *"Pro hoc magno mysterio"* (Für solch grosses mysterium deiner liebe).



Comme il est fréquent dans les psaumes, ce premier motet débute sur la dominante; transcrit en mi bémol, c'est sur le si (2) bémol des ténors que commence la première mesure à 4/2 dans un style déclamatoire. Les soprani, dans cette composition à quatre voix mixtes répondent à la quatrième mesure. Les autres voix en mi bémol sont recto tono sur les trois premiers temps. L'accompagnement se fait au continuo, à l'orgue, mais il existe des versions a cappella. La mélodie de chaque partie se déroule en mode ionien. Dès la neuvième mesure, la polyphonie fait entendre une cadence parfaite en do que nous quittons pour revenir dans le mode initial, amorcé par un dessin mélodique descendant puis ascendant, couronné par le mot Caritas.

La deuxième section se fait avec des strettes sur un nouveau dessin à 13, mesure où l'on assiste à une légère mutation à la partie d'alto et à la basse, dans le ton de la dominante avec emploi des troisième et sixième degré, écrit d'une manière passagère en faux bourdon, qui conduit à une demi-cadence en do mineur puis après le mot *pietate* à une cadence parfaite en mi bémol. Après une mesure d'écriture homophonique, une transition (humanam et enim) utilise une écriture canonique entre les deux voix aigus sur une tenue de dominante à la basse et préparant le départ d'une troisième section.

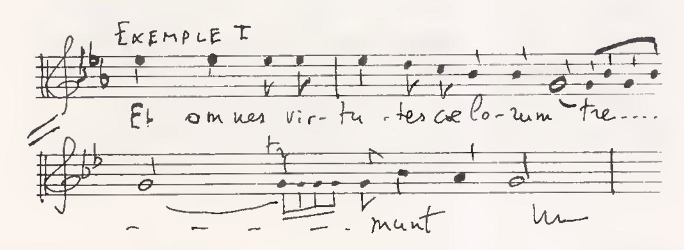


Celle ci montre la mobilité du degré si bémol et si naturel sur le mot *suscipiens*. Un autre canon se fait entre les voix de basse et d'alto avec une modulation nous ramenant au ton de la dominante si bémol, une mesure après 26.

La quatrième section est amorcée par une montée correspondant au mot *Coelos*. Le chœur angélique est enluminé par une tierce picarde (avec mi naturel) concluant ce passage en faux bourdon. (mes. 31) Un deuxième volet fait allusion aux cherubim et seraphim avec une écriture en double chœur (voix d'hommes et de femmes et également en canon à l'octave — soprano, basse — alto, ténor. Le mot *patris* est chanté en écriture homophonique sur un accord du 5[e] degré de si bémol avec un premier renversement se résolvant sur un accord de tonique en fa sur les mots *ad dexteram*.

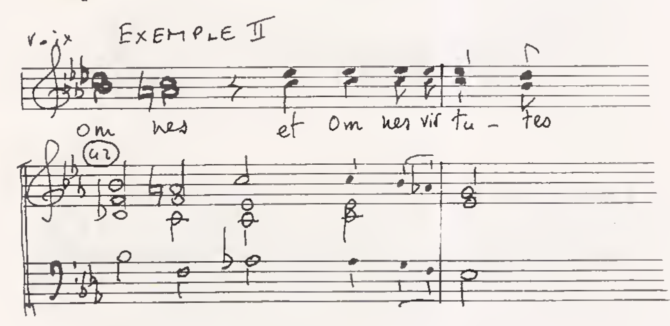
La cinquième section est remarquable par les tremblements se rapportant au mot *"Tremunt"*. Ces tremblements se répartissent dans le ton de mi bémol aux quatre voix **(exemple I)** et sont précédés d'un enchaînement d'accords avec de fausses relations entre l'alto et la basse **(exemple 2).** A la mesure 45, retour des tremblements en écho et retour au ton de la sous-dominante sur le mot *"Deum"* comme à la fin de la quatrième section. Dans la version allemande, *Gott* mot traduit en allemand, apparait une mesure avant. Ce motet se termine sur des tierces montantes et descendantes symbolisant la trinité. On remarquera un saut d'octave à la mesure 48 avant la reprise de *"tremunt super se"*.

Exemple I



Ces petites notes de l'exécution des trémolos sont proposées par l'éditeur.

Exemple II



Traduction du Texte

(H. Schütz a utilisé un texte de Saint-Augustin) :

Ton grand amour, O bon Jésus, est au dessus de toute science.

Tu nous l'as témoigné dans notre dignité par ta seule bonté et ta seule sollicitude. Car en prenant la nature humaine et non l'évangélique, et la glorifiant de la robe de l'immortalité,

Tu l'as portée au dessus de tous les cieux, au dessus de tous les chœurs des anges, au dessus des chérubins, au dessus des séraphins, à la droit du PERE.

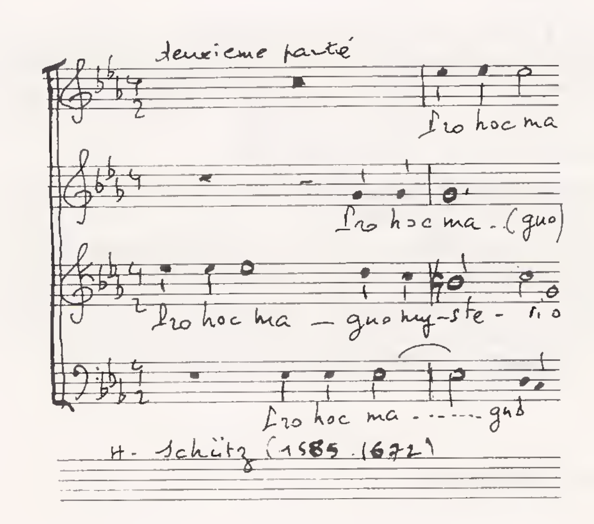
Les anges te louent, les dominations t'adorent et toutes les puissances célestes tremblent pour elles devant l'Homme-Dieu.

Pour un si grand mystère d'amour, je bénis et je glorifie ton Saint nom, Christ-Roi, fils de Marie, fils du Dieu vivant.

Honneur et gloire soit à toi, avec le Père et le Saint-Esprit dans les siècles sans fin.

Pro hoc magno mysterio

Le vingt-cinquième chant sacré, dont nous venons de donner la traduction est la deuxième partie de cet ensemble des deux motets, également à quatre temps, en mi bémol mode ionien. Les trois premières mesures aboutissent en do mineur sur le mot *"Mysterio"* avec comme fin de la première section, à la onzième mesure, une cadence en mi bémol majeur accompagnée de ce retard de la tierce propre au style religieux de l'époque. Comme dans le premier motet, un changement de mesure à 6/4 s'opère au mot *"Tibi"* avec l'égalisation des valeurs, blanche pointée, blanche, ce qui occasionne un ralentissement de cette deuxième partie plus souple avec les mots *"Cum patre et sancto spiritu"*.



La troisième section se fait avec la vingt-troisième mesure sur l'exposé d'un dessin en strettes sur un accompagnement de faux bourdon en mi bémol avec un retour à la mesure initiale 4/2. Le motif se fait avec 8, 9, 11 ou 13 sons.

Cette dernière partie insiste sur les mots *"sempiterna saecula"*, comme pour symboliser l'éternité, non dénuées de dissonances dues aux retards, comme de légers nuages dans un ciel d'azur.

Les mélomanes qui voudraient approfondir la question peuvent consulter : Metrical Symbolism in "Histoire de la Nativité" — Etudes 45 Françaises (Yale) par J.M. Vaccaro; et R. Rolland. "Histoire de l'Opéra" en Europe avant Lulli et A. Scarlatti.

D'autres "Cantionae sacrae" furent composés avant H. Schütz par W. Byrd. Albert Schweitzer qui a consacré un livre à J.S. Bach a vu en Schütz un précurseur du Cantor de Leipzig lorsqu'il a mentionné la cantate n° 58 pour soprano et basse *"Ach Gott wie manches herzeleid"* : (Hélas, Ô, Seigneur combien de maux font souffrir mon cœur présentement) où l'auteur du livre considère Bach comme le "Musicien-Poète".

LE MAGNIFICAT

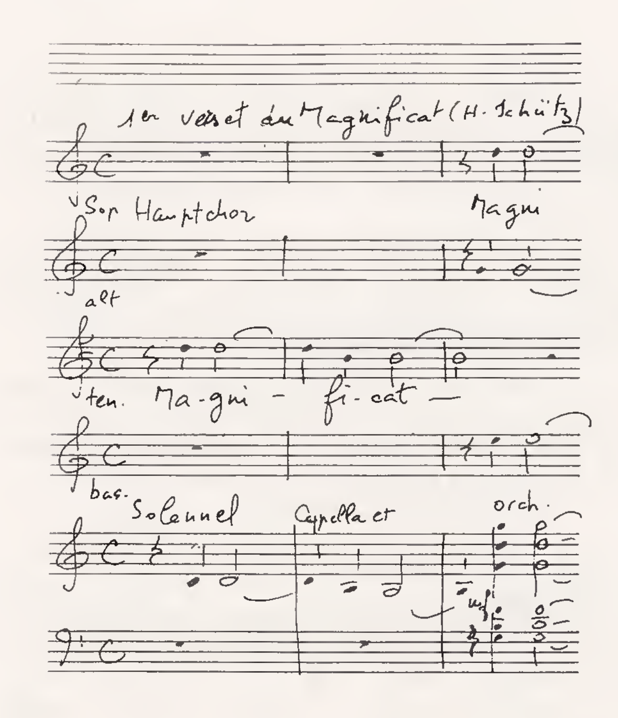
Ed. Breitkopf Klavierauszug EB. 5422

Les *"Magnificat"* d'Heinrich Schütz sont des œuvres vocales et instrumentales, hymnes d'actions de grâces chantées par la Vierge Marie. D'autres compositeurs ont trouvé dans le Magnificat un beau sujet d'inspiration. Ce n'est qu'à partir de la première partie du XVIIe siècle que les parties polyphoniques commencent aux mots : *"anima mea"*. G. Gabrieli (1557-1612) donna l'indication — Capella — pour désigner quatre voix ordinaires accompagnées par des instruments; en fait il y utilise trois chœurs. Schütz en utilise deux, en perpétuant, selon J. Combarieu, l'alliance de la Polyphonie et de l'orchestre.

Il y a deux versions, en allemand et en latin. *Le Magnificat allemand* a été récemment interprété sous la direction de *P. Cao* avec la participation de 4000 participants réunis par Europa Cantat, à Strasbourg (Le Monde du 31.7.1985 J. Lonchampt).

C'est du Magnificat en latin que nous nous occupons. Cette version se présente, sous forme de cantate. C'est un hymne rappelons le, dont le texte est extrait de Luc (46-55). Les douze versets s'ouvrent sur un chœur d'entrée avec l'incipit aux ténors (tierce mineure descendante) partant sur le deuxième temps d'une mesure battue à quatre. Le ton utilisé est celui de Sol.

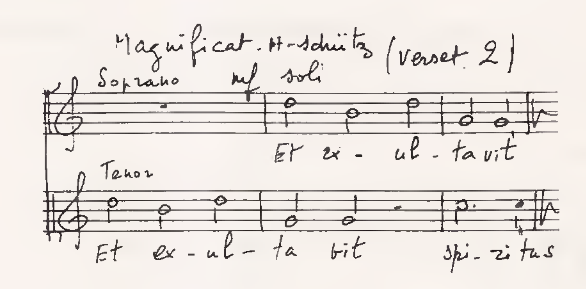
1er Verset du Magnificat



A cet incipit, répond le chœur chantant les mots "Mon âme glorifie le Seigneur". Cette introduction est suivie d'une sinfonia s'ouvrant sur l'intervalle de tierce amorçant une phrase mélodique dont le dessin fait penser à celui du début du quatrième mouvement du 13e quatuor de L. van Beethoven (alla Tedesca). Cet interlude très italien de style écrit à quatre voix, comprend une vingtaine de mesures avec des modulations par quintes montantes et descendantes : Sol Ré La Ré Sol. Au début du Magnificat le "Chœur principal" est *le Hauptchor;* adjoint est le Cappella à quatre voix mixtes soutenues par quatre instruments à cordes; au total cinq instruments avec l'orgue.

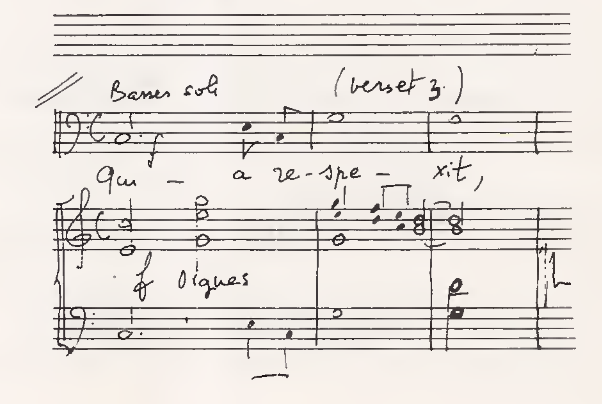
Le deuxième verset "Et mon esprit tressaille de joie..." reprend la tierce, montante et descendante, par imitation de celles de la sinfonia. Il fait intervenir les soprani et ténors soli avec canon à l'octave jusqu'à la neuvième mesure. Même imitation dans le mode ionien (do aigu) sur les mots *"Et exultavit"* avec une cadence parfaite en sol. après cette section à trois temps il y a une conclusion en un mouvement ralenti à quatre temps sur les mots "in Deo salutari meo".

Verset 2



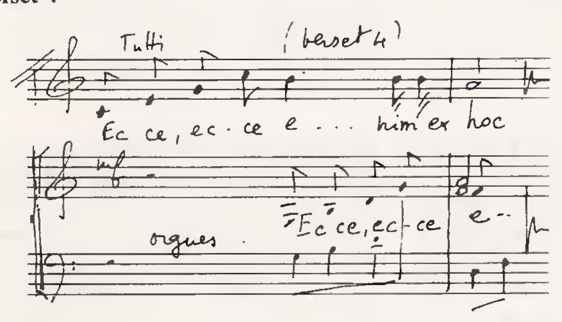
Le troisième verset reprend par mouvement contraire le motif de tierces déjà utilisé précédemment. Le mot *"Humili tatem"* y est souligné par un dessin descendant. Ce verset est chanté par les basses soli dans le mouvement initial et à quatre temps. Le texte illustré est "Parcequ'Il a jété les yeux sur l'humilité de sa servante".

Verset 3



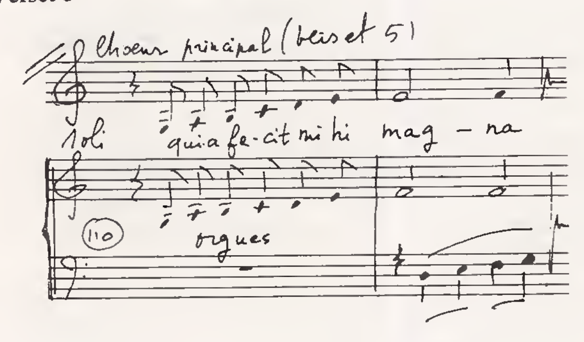
Le quatrième verset est à quatre voix mixtes, avec des enchaînements de complexes sonores chromatiques aux soprani et aux ténors sur le mot *Beatam* (mes. 90-91 et 95-96) et suivis de mouvements chromatiques dans les ensembles de voix à Huit parties symbolisant "OMNES GENERATIONES". Ce chœur s'achève sur une cadence parfaite en sol et une quinte à vide sur "O" de générationes.

Verset 4

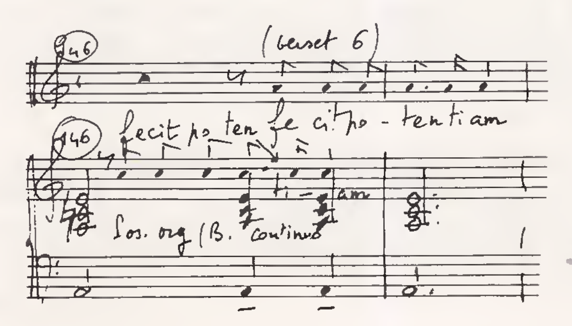


Le cinquième verset illustre les mots "Parcequ'il a fait pour moi de grandes choses, Saint est le nom du Seigneur". Il est confié au Chœur principal; à quatre voix, nous y retrouvons les mêmes dessins chromatiques ascendants (mes. 118 à 124) en sol dans la partie centrale alors que le début du verset fait intervenir des gammes ascendantes des mesures 110 à 117 aboutissant à la dominante de sol. Le 7ᵉ mode est devenu Ré majeur et le 1ᵉ mode se transforme en ré mineur comme il est fréquent chez les Polyphonistes du XVIᵉ siècle.

Verset 5
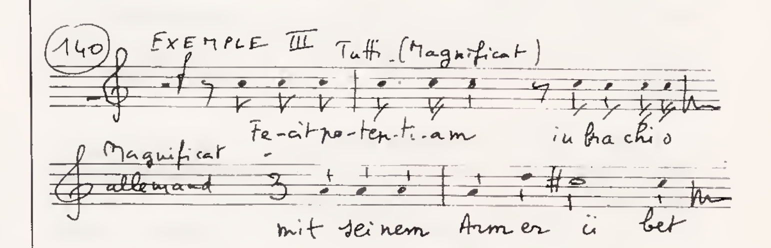


Verset 6



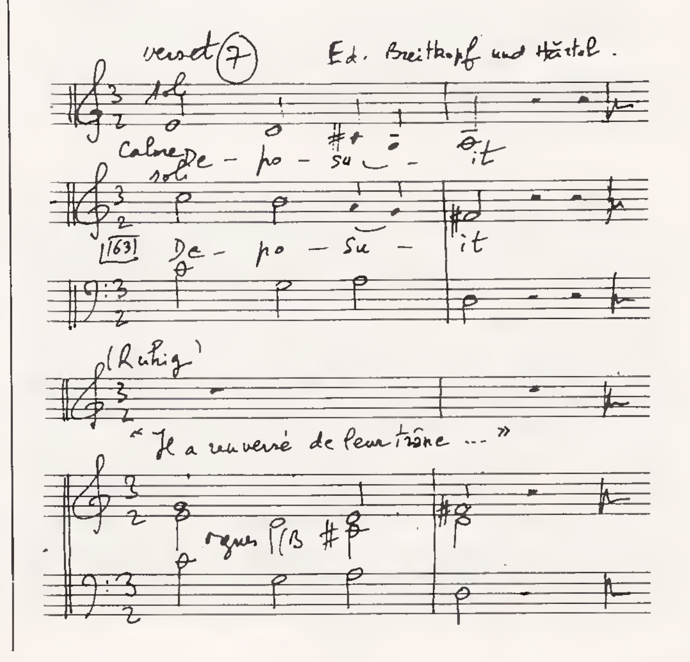
C'est la fin de la première partie de cette cantate, avec **le sixième verset** "Il a fait œuvre de force avec son bras; Il a dispersé ceux qui s'enorgueillissent dans les pensées de leurs cœurs". Ecrit en style homophonique le Tutti se fait entendre avec le chœur en reprennant des rythmes semblables à ceux du *Magnificat allemand.*

(exemple 3)



Le septième verset est à 3/2, à trois voix — altos, ténors, basses et dans un mouvement calme expose le mot *"deposuit"* par un descendant *"il a renversé les potentats"*. A 168, le chœur suivant fait contraste par son mouvement animé; il est, dix mesures après, relayé par les soprani qui font une citation du chant grégorien sur *"et exaltavit"* du Magnificat chanté aux vêpres des fêtes d'Août. Les ténors concluent ce verset sur une cadence en sol.

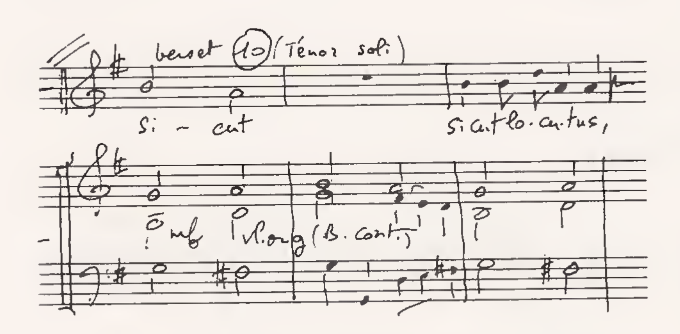
Verset 7



Le huitième verset est un dialogue, pris dans une allure grave et à quatre temps en do et modulant par quintes successives ascendantes (sol, ré, la) puis descendantes jusqu'à la fin de ce verset, à deux reprises, comme dans le quatrième verset : le tutti symbolise les "puissants" en écriture homophonique et celui des basses, les *"affamés"* soutenus par les cinq parties de l'orchestre. Avec l'orgue, celui-ci reprend en do, la tierce descendante du chœur initial, avec des imitations à la quinte en sol et notamment, dans un mouvement soutenu; aux parties de sopranos, le chœur principal chante sur le texte *"suscepit Israël"*. (Il a pris soin de ses enfants) se souvenant de sa miséricorde. C'est à la fin de ce verset une arrivée en sol, avec un retard de la tierce comme on en trouve fréquemment dans le style religieux de la Polyphonie du XVI[e] siècle **(neuvième verset)**.

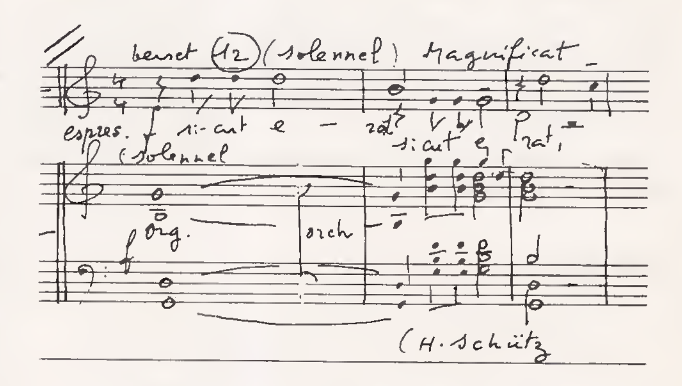
Introduisant le **dixième verset**, dans un mouvement animé et joyeux, les ténors du chœur principal prennent le relai des sopranos, avec des imitations entre les voix et les instruments, comme dans le verset précédent mais avec des rythmes plus nerveux et scandés, et des réponses en échos, très italianisant, illustrant le texte *"et femini ejus"* assorti d'un système de modulations par quintes ascendantes mais aboutissant en mode éolien entraînant à sa suite de fausses relations (mesures 259, 260). Un bref arrêt, avant la conclusion de ce verset prépare les trois mesures exposées largement et soulignant fortissimo le mot *"Gloria"* à huit voix.

Verset 10



A trois temps et animé le **onzième verset** reprend presque note pour note la mélodie du deuxième, pour conférer à cette cantate une certaine symétrie. Le "père", aux voix de basses, est repris en imitation par les voix de ténors symbolisant le "fils" — Gloria filio, auquel s'enchaine le symétrique du "Gloria" sur le troisième degré de do c'est-à-dire mi, à la basse d'un accord à quatorze parties réelles. Ce onzième verset s'achève, dans ce *"Gloria spiritui sanctu"* qui suit dans un grand élan, avec ces entrées successives aux voix de ténors, d'altos et de basses et enfin en "sol" solennellement (Ainsi qu'il était au commencement) et en s'épanouissant dans un mouvement plus large. La Polyphonie à double-chœur termine ce **Magnificat** en reprenant cinq fois l'Amen, rappelant la bichoralité vénitienne du maître de H. Schütz, G. Grabrieli.

Verset 12



C'est grâce à lui que l'archicantor réalisa ce genre de composition en retrouvant *"le génie allemand qui s'unit à la pénétration de la plastique italienne" (Pirro). Le dernier verset qui est pair illustre les mots "sicut erat in principio et nunc et semper..."* écrits dans le ton de sol et qui font l'objet d'une scansion particulière et accompagnés par des accords groupés par deux trois et cinq, avec un décalage entre l'orchestre, la "Capella" et le "Hauptchor" tant et si bien que H. Schütz inscrit des rythmes à trois et à cinq temps dans les vingt-cinq dernières mesures à quatre. Les voix étaient désignées par les termes : Cantus, altus, ténor et bassus. Le matériel instrumental semble avoir été composé de deux violons, trois trombones et un violone c'est-à-dire une contrebasse de viole à six cordes citée par M. Praetorius dans "Syngtama musicum".

C'est à l'occasion de la venue de l'Empereur Matthias, qu'en automne 1617 H. Schütz écrivit le Magnificat latin à l'époque où on le voit nommé maître de chapelle à la cour de Dresde. Ce chant était celui par lequel, selon le Nouveau Testament; Marie répond à la salutation d'Elisabeth dans la demeure de Zacharie. Il peut être écrit dans les huit tons ecclésiastiques.

Quant aux manuscrits déposés à la bibliothèque d'Upsala en Suède, A. Pirro en cite plusieurs restés longtemps inédits parmi lesquels *"Erbarm dich mein, O herre Gott"* — tr; "Aie pitié de moi Seigneur" et ce Magnificat (pp. 226, 227 H. Schütz) attribué à Henricus Sagittarius.

Au sujet du Magnificat latin, Roger Tellart signale dans son livré édité chez Seghers dans la collection *"Musiciens de tous les temps"* que cette œuvre aurait été donné lors des offices de la Reformationfest de 1617. Il était composé pour "chœur et quatre solistes" soit la Cappella c'est-à-dire des Favorit-sänger "deux chœurs à quatre voix" et deux chœurs instrumentaux, (à trois voix chacun), avec accompagnement de basse continue. R. Tellart (p. 32).

Quelque temps après, Henrich Schütz accompagna S. Sheidt et Michaël Praetorius pour une série de concerts à la cathédrale de Magdebourg. C'était un peu avant son mariage avec la fille d'un comptable, Magdalena Wildeck.

(Suite page 32)

Le Monocorde

par **Roger J.V. COTTE**
Docteur ès Lettres
Professeur à l'Université
de l'Etat de São Paulo
(Brésil)

a) Bibliographie :

J. Chailley, **Le monocorde et la théorie musicale,** dans "Organicae Voces", Amsterdam Inst. voor Middeleeuwse Musiekwetenschap, 1963.

W. Nef, **The polychord,** dans "The Galpin Society Journal IV, 1951.

à part ces deux articles et quelques autres plus anciens, c'est essentiellement dans les Encyclopédies musicales (M.G.G., Groves D., **Sciences de la Musique,** de Marc Honegger par exemple) que l'on trouvera des renseignements concernant le "monocorde". Cf.l E.M., N° 203, Décembre 1973, pp. 28-30, et N° 262, novembre 1979, pp. 61-62.

b) Définitions et généralités :

Le vocable "monocorde", au cours des temps, a été utilisé pour désigner des instruments fort divers. La fameuse **trompette marine** du "Bourgeois Gentilhomme", de Molière, fut ainsi dénommée à une certaine époque, déjà par Guillaume de Machaut et, au XIXe siècle (1886), le terme a été repris sur le brevet d'invention d'un nommé Poussot pour un instrument à destination liturgique, joué avec un archet sur une corde unique modulée grâce à un clavier, comme la vielle à roue que nous étudierons plus tard. Le catalogue Chouquet du Musée Instrumental du Conservatoire signale également un "Monocorde guide-accord" qui aurait été inventé pour l'usage de Louise Bertin, artiste à la fois compositeur, peintre et poête, collaboratrice de Victor Hugo (N° 758 du catalogue). Enfin, le **manicordion** (clavicorde) tirerait son nom du bas latin **monocordion** ou **monocordium,** étymologie peut-être bien un peu audacieuse.

Le véritable "monocorde" est assurément l'instrument à corde (éventuellement à cordes) le plus simple que l'on puisse imaginer, mais il ne s'agit pas vraiment d'un instrument de musique. Il ne saurait être question d'en jouer, ni même de l'utiliser pour l'accompagnement.

Il se présente sous la forme d'une caisse oblongue d'environ un mètre sur 20 cm de hauteur et autant de largeur. Il est monté en principe d'une corde unique dont la longueur vibrante peut être modifiée au moyen de chevalets mobiles. C'est essentiellement un appareil d'expériences acoustiques, encore qu'il ait peut-être parfois été utilisé comme "guide chant" rudimentaire au Moyen-Age, pour enseigner les intervalles "justes" aux chanteurs.

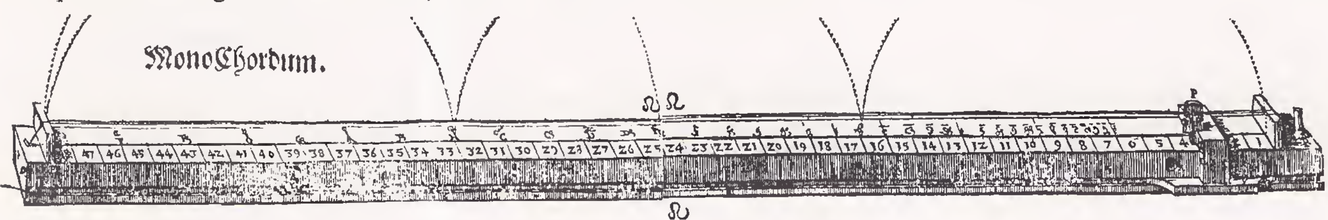


Figure I

Le Monocorde, gravure extraite de l'ouvrage de PRAETORIUS, **De Organographia.**

On distingue nettement la longue caisse de l'instrument, la corde unique tendue entre deux chevalets fixes (l'un avant la division 48, l'autre après la division 1). Près de la division "1", la cheville de réglage de la corde. Marqué "P", le chevalet mobile qui permet de modifier la longueur vibrante de la corde. Sur la table d'harmonie, des divisions numérotées de 1 à 48, auprès desquelles se lit le nom des notes en notation alphabétique allemande ancienne. Au-dessus des notes, des idéogrammes astrologiques concordant, quant à leur succession, avec le tableau des consonnances. Le signe du lion ♌ marque la proportion d'octave (1/2), entre les divisions 24/25.

Certaines expériences nécessitant l'adjonction d'une seconde et même d'une troisième corde, il peut alors prendre le nom de "polycorde". La (ou les) corde(s) sont mises en vibration par le doigt, une plume, un plectre, un archet ou un petit marteau.

Historique :

Suivant une tradition évidemment invérifiable, PYTHAGORE serait l'inventeur du monocorde. Grâce à cet instrument, il comptait vérifier puis établir les rapports entre la musique, les mathématiques et l'astronomie ou, plus justement, l'astrologie. Cette idée lui fut suscitée par une "expérience" fortuite et du reste mal interprétée par ses disciples. Un jour, passant devant l'atelier d'un forgeron, il remarqua que deux marteaux frappant l'enclume sonnaient à l'octave l'un de l'autre, d'autres encore à la quarte ou à la quinte. Ayant eu l'idée de faire peser les marteaux, il aurait constaté que ceux qui sonnaient à l'octave étaient en rapport de masse de 1 à 2, ceux qui sonnaient à la quinte de 2 à 3 et ceux qui sonnaient à la quarte de 3 à 4. Cette prétendue expérience a été pieusement rapportée par la suite et durant des siècles par tous les théoriciens de la musique, jusqu'au XVII[e] siècle, quand le Père Mersenne, en 1634 en démontra l'inanité. En effet, il est facilement prouvé que seule la masse de l'enclume, et non celle des marteaux détermine la hauteur du son entendu lors du choc de ceux-ci. Suivant une autre explication, il y aurait eu confusion dans un texte grec entre les vocables **Sphyra** (marteau) et **Sphaira** (sphère). L'expérience aurait donc, dans ce cas été effectuée non avec des marteaux, mais avec des sphères (métalliques ?) de différents volumes, ce qui serait, acoustiquement parlant, parfaitement concevable.

Quoi qu'il en fut, Pythagore imagina alors le monocorde, dont PRAETORIUS nous donne une bonne représentation (figure 1) dans son ouvrage d'organologie fameux, **De Organographia.** La table d'harmonie est graduée. Grâce au chevalet mobile (marqué "P" sur la gravure, on peut facilement vérifier que, réduite de moitié (graduation 24-25) la corde sonne à l'octave de sa longueur totale, à son tiers, à quinte harmonique et à son quart à la quarte harmonique (au-dessus de la quinte, soit à la double octave).

D'autres mesures donnent les autres intervalles harmoniques. On peut aussi remplaceer la cheville d'accord par un poids pour assurer la tension de la corde. On constate alors les mêmes proportions en changeant les poids. Tendue d'un poids quadruple, la corde sonne à l'octave supérieur. En ajoutant une seconde corde, on peut vérifier le phénomène de "sympathie" (utilisé plus tard dans la construction de la viole d'amour). Ce terme, sympathie, ou résonance par symphathie, signifie que lorsque deux cordes sont accordées à l'unisson, si l'une des deux est mise en vibration, l'autre vibre également spontanément, sans autre intervention physique.

De toutes ces remarques — et de quelques autres — on tira, au cours des siècles, des constatations plus ou moins scientifiques et des conclusions souvent par trop audacieuses, dont bien des ouvrages de pédagogie et de théorie musicale sont encore encombrés de nos jours, telle — par exemple — celle de la constitution des accords par tierces superposées.



Figure II

Guy d'AREZZO et son protecteur Theobaldus expérimentant sur le monocorde. On remarquera que sur le Monocorde, les notes sont marquées en notation alphabétique, et non en notation guidonienne.
Miniature du XII[e] siècle (Bibliothèque de Vienne, cod. 51, Fol. 35, verso).

L'on utilisa aussi le monocorde, à certaines époques, pour accorder les orgues. De nos jours, dans les laboratoires, il est avantageusement remplacé par divers appareils électroniques quand il ne réapparait pas, pratiquement sous son aspect traditionnel, mais sous l'appellation plus moderne de **sonomètre.**

Pythagore, quant à lui, avait tiré bien d'autres conclusions de ses expériences au monocorde, particulièrement dans le domaine de l'Astrologie. Les musiciens se les transmirent pieusement jusqu'au XVII[e] siècle, pour le moins. La plus évidente consista à assimiler les intervalles musicaux aux **aspects** astrologiques.

On sait ce que sont les aspects des astres, ou plutôt de deux astres donnés. Le ciel étant considéré comme un cercle immense, l'arc séparant deux astres prend le nom d'**aspect.** Lorsque deux planètes, par exemple, sont situées sur le même degré (ou la même **maison,** comme disent les astrologues) du **Zodiaque** (la bande des douze constellations occupant chacune trente degrés d'arc) leur aspect est dit "en conjonction". Il n'y a pas d'intervalle entre elles. Les monocordistes ont donc assimilé

cette situation à l'**unisson** musical, et en ont fait le symbole de l'Amour divin (la créature vibrant à l'unisson de son créateur). Lorsque les deux astres sont à 180° l'un de l'autre, on dit qu'ils sont en **opposition.** Les musiciens comparent cette situation à l'**octave** (rapport de 1 à 2). Lorsque cette distance correspond à un tiers de cercle ou de Zodiaque (120°), l'aspect est assimilé à la **quinte** (rapport de 2 à 3) et prend le nom de **Trin.**

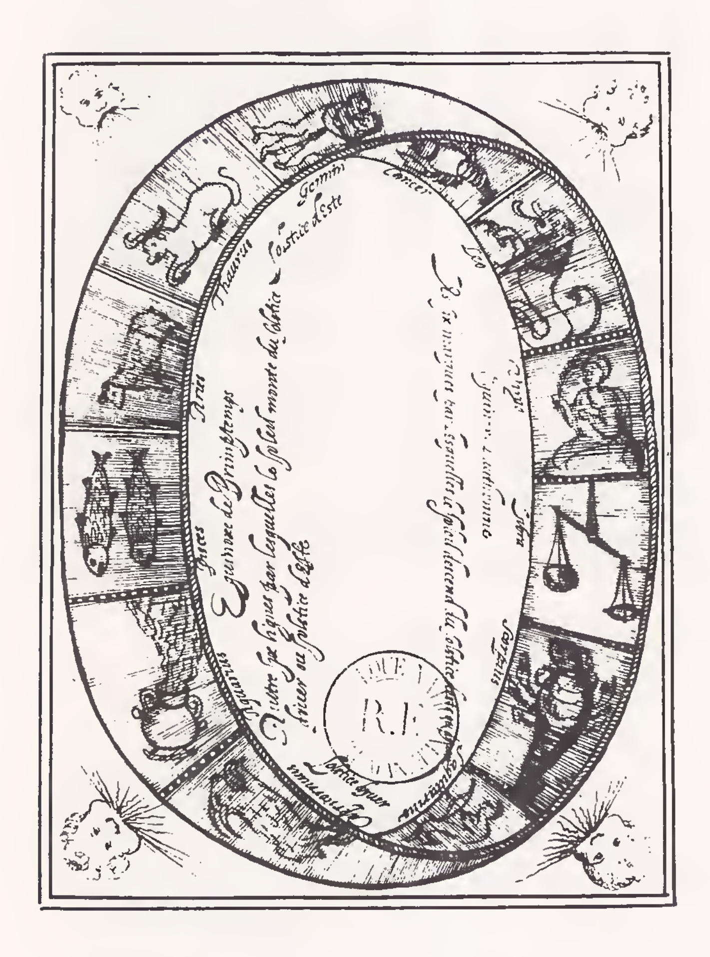
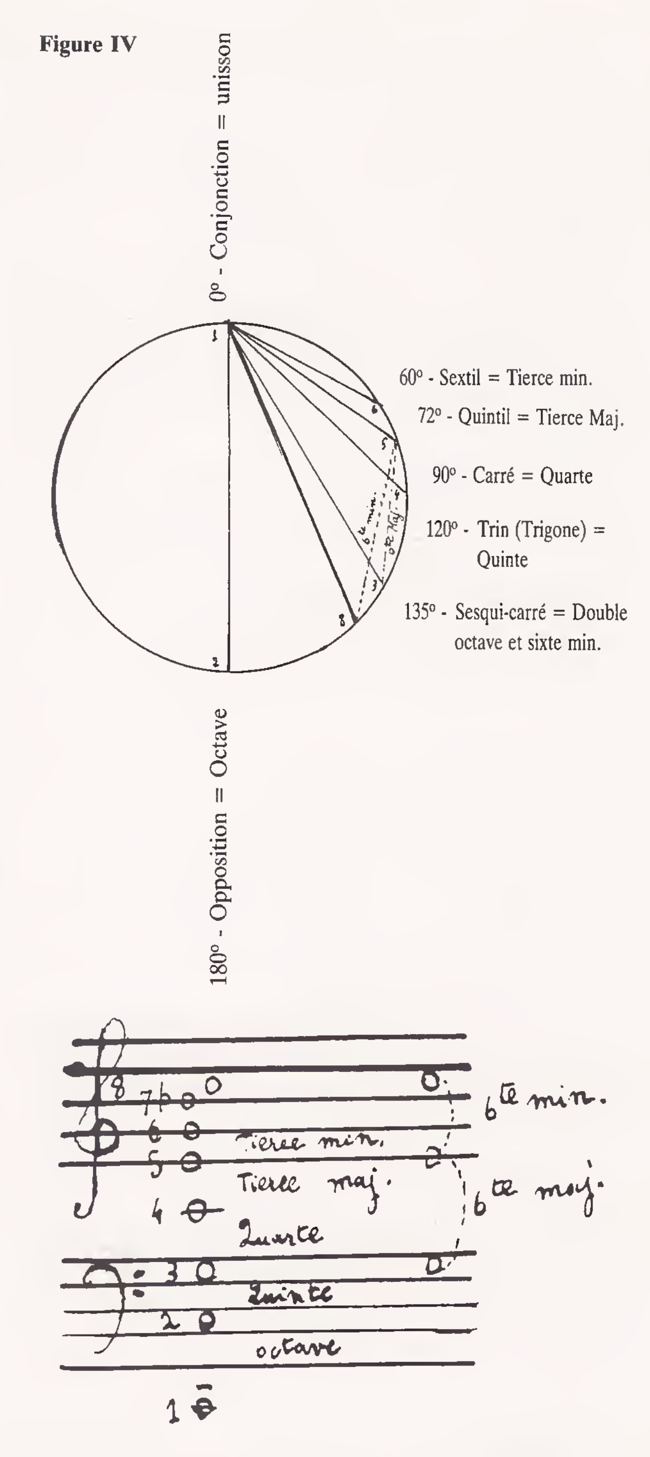


Figure III

La bande des douze constellations occupant chacune trente degrés d'arc.
Dessin à la plume de l'organiste Jacques CELLIER (fin XVIe), de Laon puis de Reims.

Il est évident que les autres consonnances ont été assimilées à d'autres aspects astrologiques, toujours en raison de leurs relations arithmétiques. Le **Carré** (90°) représente donc la **quarte** (rapport de 3 à 4), le **Quintil** (72°), la **tierce majeure** (rapport de 4 à 5), le **sextil** (60°), la **tierce mineure** (rapport de 5 à 6), le **sesquicarré** (135°), la **sixte mineure** (rapport de 8 à 5) et enfin la **sixte majeure,** rapport de 5 à 3 (48°). (Voyez les figures).

Figure IV



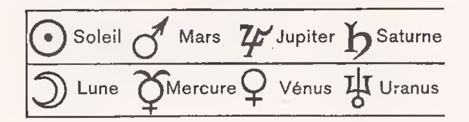
Relations pythagoriennes entre les aspects astrologiques et les intervalles du monocorde.

D'après MERSENNE, l'assimilation, pour ne pas dire la confusion entre les termes musicaux et astrologiques était telle que les astrologues ou atronomes utilisaient fréquemment des vocables tels que "unisson" ou "octave" pour désigner la "conjonction" ou l'opposition des astres, et que réciproquement, les musiciens parlaient facilement de "Trin" ou de "carré" pour désigner la quinte ou la quarte.

L'unisson n'étant pas considéré comme consonnance, mais tout simplement comme absence d'intervalle, les Anciens ne comptaient que sept consonnances, chiffre que Mersenne considère comme **"... le plus excellent de tous..."**. Il n'en réitère pas moins que l'unisson **"... est le plus puissant de tous les accords"**, puisque **"l'amour et l'unisson sont choses semblables..."**.

Il compare encore les sept consonnances alors admises, au nombre des planètes, au nombre des couleurs, l'unisson étant assimilé à la conjonction de toutes les autres consonnances. Et donc, de même que la conjonction de toutes les couleurs donne la lumière blanche, l'unisson **"représente la vertu et les thrésors de la Divinité..."**.

Les sept consonnances ont d'autre part été reconnues en concordance avec les sept "planètes" suivant le tableau suivant, que donne encore Mersenne :



Octave	= La Lune
Sixte majeure	= Mercure
Sixte mineure	= Venus
Quinte	= Le Soleil
Quarte	= Mars
Tierce majeure	= Jupiter
Tierce mineure	= Saturne

Les sigles ou symboles astrologiques reproduits ci-dessus ont parfois (et notamment par Mersenne) été utilisées en guise de chiffrage harmonique, leur signification restant ambivalente.

Ce symbolisme n'est du reste pas demeuré limité aux consonnances. Les degrés de la gamme dès l'Antiquité ont reçu des noms de planètes (les mêmes que ceux des intervalles), et également les rythmes essentiels. Le **Soleil,** symbole de la "raison trois" (la quinte) a longtemps été lié à l'idée du rythme ternaire (jusqu'au XVI[e] et même au XVII[e] siècle) que l'on marquait ainsi ◯ ou ⨀ . **La Lune,** symbole de la "raison deux", sert encore de nos jours pour indiquer la mesure imparfaite (ou féminine); c'est le mystérieux C de notre mesure à quatre temps.

On constate donc que, même de nos jours, les spéculations, que d'aucuns ont pu juger creuses, des monocordistes, ne sont pas encore sorties de l'univers quotidien des musiciens.

En direct du Conseil de l'Europe

ATTENTION AUX MUSIQUES SURAMPLIFIEES

Les dangers que peut comporter pour la musique et son appréciation l'arrosage permanent par des "musiques non diversifiées" et les risques que représente pour la santé l'exposition à des musiques suramplifiées préoccupent les parlementaires de l'Assemblée du Conseil de l'Europe. Dans ce souci ils diffusent un texte de recommandation, invitant les media et les éducateurs à lancer une campagne d'information en la matière. Le texte propose également à l'adresse des autorités responsables un certain nombre de mesures destinées à combattre l'invasion du son dans notre vie privée.

Ces propositions sont le résultat d'un symposium sur "Le son et la vie privée" qui, sur initiative de la Commission de la Culture et de l'Education de l'Assemblée des "21" a réuni au printemps à Cork en Irlande des musicologues, psychothérapeutes, juristes et autres experts pour examiner la question.

La Suite Française pour Piano au XXe siècle*

TRADITION - FILIATION - ŒUVRES

par **Suzanne MONTU**

Revenons exclusivement aux Suites inspirées de l'esprit romantique tel qu'il a été défini au premier paragraphe de l'exposé. Dans un souci de clarté, ces œuvres seront classées par "thème", par "pôle d'attraction", mais il faut reconnaître que la limite entre deux "sujets" est souvent ténue et difficile à déterminer.

L'ordre chronologique n'interviendra donc en aucun cas (17).

A) **L'Enfant, son Univers, les Contes**

FAURE - Dolly* (1898) (18) : Un chef d'œuvre de sensibilité et de tendresses du poète-compositeur qu'est Fauré. "Il inscrit les plus tendres nuances de l'intimité enfantine dans une musique plus explicite que les mots (...) où se lit non seulement la grâce mutine, la rêverie ingénue, l'étonnement extasié, la joie charmante de l'enfance mais encore l'émotion attendrie du compositeur (19).

Six pièces : Berceuse, Mi-a-ou, le Jardin de Dolly, Kitty-valse, Tendresse, le Pas espagnol.

Au-dessus du rythme constant et balancé de la basse se détache la plus simple, la plus exquise mélodie d'une **Berceuse,** sans puérilité. Une gaîté, au réveil, juvénile et franche, lui succède avec **Mi-a-ou**, page spirituelle au rythme dansant. Est-ce maintenant le **Jardin de Dolly** ou l'univers enchanté de la fillette ? "Sa" mélodie **dolce** se déroule comme un songe mélancolique et rêveur sur la continuité mouvante des doubles-croches. Tendre et espiègle, **Kitty-valse** triomphe au cours d'une fête enfantine dans un salon, tandis que malgré la rigueur de sa construction A B A **Tendresse** révèle une intimité profonde aux modulations subtiles. Enfin un clin d'œil vers Chabrier assez surprenant et unique chez Fauré avec **le Pas espagnol** très coloré, d'une franche gaîté et d'un rythme incisif.

DEBUSSY - Children's corner (1908) : Un autre chef d'œuvre dédié "à sa chère petite Chouchou".

"Debussy y dépeint les jeux élégants et surveillés, l'espièglerie discrète, les gestes calins d'une fillette citadine et même parisienne, déjà coquette et un peu femme" (20).

Six pièces : Doctor Gradus ad Parnassum, Jimbo's Lullaby, Serenade for the doll, the snow is dancing, The little shepherd, Golliwogg's cake-walk. (21)

En décembre 1908, lors de la parution de cette Suite, Chouchou a 3 ans 1/2 à peine et déjà son père l'imagine peinant et trébuchant devant les redoutables exercices de Clémenti : **Doctor Gradus ad Parnassum.** Les délaissant, c'est maintenant la petite fille susurrant à demi-endormie, de tendres mots à son gros éléphant : **Jimbo's Lullaby.** Maintenant, bien éveillée, avec grâce, la voilà face à sa poupée, **Serenade for the doll,** qui ne parle, ni ne bouge, que rien ne déride, et cependant que doivent être touchants ses propos accompagnés d'une imaginaire guitare.

C'est l'hiver, l'enfant le nez contre le carreau regarde tristement le ballet des flocons blancs... **The snow is dancing**... comme c'est long et monotone!... Le printemps revient enfin. Est-ce le **"Faune"** qui s'avance prudemment, est-ce les doubles-croches de **l'Isle joyeuse** que l'on perçoit? Non, c'est **The little Shepherd** imaginaire qui improvise sur son chalumeau dans le silence des verts alpages. Mais Chouchou n'oublie pas son polichinelle désarticulié avec lequelle elle s'amuse tent : **Golliwogg's cake walk;** tous les qualificatifs conviennent à cette danse bouffonne du pantin disloqué. Annonçant **Minstrels,** ce rythme fait penser aux danses des noirs avant que le jazz envahisse le vieux continent.

RAVEL - Ma Mère l'Oye* (1909) : Un troisième chef-d'œuvre emprunt peut-être de moins de tendresse, mais doté d'un raffinement et d'une indéfectible poésie féerique qui puise sa substance au sein de cinq contes indépendants.

1) **Pavane de la Belle au bois dormant - Lent :** Une phrase unique, développée crée l'ambiance crépusculaire qui sied au sommeil de la belle.

2) **Le petit Poucet - Très modéré :** son inquiétude, ses émois (démarche continue des secondes mains), ses angoisses : n'a-t-il pas perçu au loin, avec surprise, les pépiements des oiseaux? (appoggiatures brèves dans l'aigu); c'est plus qu'il n'en faut pour réaliser sa mésaventure et son désappointement.

3) **Laideronnette, impératrice des Pagodes - Mouv. de Marche :** La seule lecture du conte de Mme d'Aulnoy (1650-1705) brosse le tableau des ablutions, combien compliquées, de cette princesse au pays du Soleil levant. L'accompagnement de ces minuscules instruments de rève tintinnabulant crée l'ambiance du rituel impérial.

4) **Les Entretiens de la Belle et la Bête - Mouv. de valse modéré.** Que de grâce, de complicité même entre cette belle tendre et sensible et cette bête curieusement fine et attentive (aux graves des 2e mains). Dans un second épisode que de poésie, que d'émotion lorsque les thèmes respectifs se superposent (1er Mt. - un bémol). Soudain : **Vif** - silence, un **glissando** évanescent, puis le tendre épanchement de la Belle... la métamorphose qu'accompagnent les claires octaves brisées... le rêve s'achève sur une vision enchanteresse.

Mais n'oubliez pas, jeunes exécutants de relire en entier le conte de Mme Le Prince de Beaumont (1711-1780).

5) **Le Jardin féérique - Lent et grave :** Envoûtement des timbres aux sonorités rares, poétiques et irisées dont les harmonies ne font pas oublier Fauré.

Les contes sont, certes a priori, destinés aux enfants, cependant la nostalgie n'est pas exclue de nombreux récits et bien des écrivains conteurs introduisent, dans les conclusions, des subtilités morales ou philosophiques dépassant le domaine de l'enfance. Quant aux développements, ils ne manquent pas d'allusions allant au delà des rêves plus ou moins puérils. tel est le cas de l'écrivain danois Hans Christian Anderson (1805-1875) (22).

Ainsi donc, le commentaire musical de telles œuvres appartient conjointement à deux thèmes généraux :
a) L'enfance et son univers (examinés ci-dessus),
b) L'écrit littéraire, prétexte à la Suite.

L'œuvre suivante, signée Florent Schmitt et Andersen (22), sera le pont qui acheminera vers ce nouvel aspect de la Suite issue du romantisme. Allant plus avant **Scarbo** (Ravel) n'est-il pas aussi un conte, mais un conte dont le destinatiare n'a pas d'âge et se complaît dans une atmosphère fantastique ?.

B) L'Oeuvre littéraire, Idée centrale de la Suite

Florent SCHMITT - Une Semaine du Petit elfe Ferme-l'œil* (1913) (23) d'après Andersen ou les **Songes de Hialmar.**

Une semaine compte 7 jours, l'écrivain raconte 7 songes de Hialmar.

D'emblée deux remarques s'imposent :

a) Les 1ères mains du piano (sans déplacement) sont destinées aux jeunes débutants pianistes.

b) Soucieux de respecter l'alternance des caractères inhérents à la Suite, Schmitt bouscule l'ordre établi par le danois qui démarque chacune de ses histoires par lundi - mardi - etc...

1) **La noce des souris** (jeudi pour Andersen) - **Animé** : Un beau rêve de Hialmar déguisé, musicalement une écriture alerte, légère à la dimension des "figurants", mais aussi une permanence rythmique digne d'un cortège. C'est un exquis tableau sonore quasi réaliste que propose Schmitt.

2) **La cigogne lasse** (mercredi pour Andersen) - **Lent** : Assez descriptif ce vol pénible de la "cigogne lasse". Schmitt s'est attaché à ce symbole de l'effort, reléguant au second plan le "qu'en dira-t-on" du caquet de la basse-cour.

3) **Le cheval de Ferme-l'œil** (dimanche pour Andersen) - **Assez animé** : Une curieuse affabulation avec ce **2e Ferme l'œil** au rôle moralisateur dans son comportement. Le compositeur illustre les deux aspects de la monture :
a) le galop du cheval : croches régulières et appogiatures brèves;
b) récompense ou punition du bon ou du mauvais élève.
Pour le premier, harmonies aux longues séquences diatoniques.
Pour le second, éléments chromatiques et sombres.

4) **Le Mariage de la poupée Berthe** (vendredi pour Andersen) - **Paisible** : Un conte qui est une leçon de sagesse en sa conclusion : les inconvénients des pays lointains et l'apologie de "son" pays. Le musicien crée l'atmosphère avec une singulière maestria : c'est jour de mariage : de minuscules cloches ne cessent de sonner (1ères mains dans l'aigu). A l'opposé, les secondes mains très étoffées sont le commentaire du texte très (trop) détaillé du conteur.

5) **La Ronde des Lettres boiteuses** (lundi pour Andersen) - **Animé sans exagération** : S'il est un récit duquel on puisse tirer une leçon c'est bien celui-ci. Livrées à la seule main de Hialmar, ces lettres sont un désastre, tandis que sous l'autorité de Ferme-l'Oeil, elles deviennent irréprochables. Les deux éléments rythmique et mélodique qu'emploie Schmitt figurent à merveille cette opposition.

6) **La Promenade à travers le tableau** (samedi pour Andersen) - **Très lent** : Un tableau féerique, merveilleux, où l'imagination du jeune Hialmar erre, enchantée : l'antagonisme entre les 1ères et 2e mains suffit à Fl. Schmitt pour appréhender avec une délicate poésie deux plans : aux 1ères mains, Hialmar émerveillé, hésitant avance... tandis que de chatoyants dessins et harmonies sont confiés aux secondes mains.

7) **Le parapluie chinois** (samedi pour Andersen) - **Assez animé :** Un décor magique plus qu'un conte. Musicalement, le registre aigu, les appogiatures, l'emploi des modes défectifs, tout concourt à créer cette ambiance minuaturisée de l'Extrême-Orient.

Les Contes d'Andersen, à l'exception de 5 ou 6 sont peu connus (on en dénombre environ 130); l'œuvre de Florent Schmitt est peu jouée, cependant, elle devrait s'imposer à tous les professeurs ayant de très jeunes élèves. Les uns et les autres ne regretteront pas la lecture du charmant récit du conteur, elle les aidera à mieux savourer l'illustration musicale.

RAVEL - Gaspard de la nuit (1909) Trois pièces sur trois poèmes d'Aloysius Bertrand.

Au début de l'ère romantique, les **Contes fantastiques** d'Hoffmann et les récits qui sont marqués de leur esprit seront prétexte à quelques œuvres musicales. Dans cette optique se place le **Gaspard de la nuit** d'Aloysius Bertrand (1807-1841).

En 1909, Ravel en retiendra trois extraits en prose :

1) **Ondine** - Poème très suggestif où les images sont reines. Ravel a été sensible au côté pictural et féerique.

Déjà tenté par la poésie et les irisations de l'élément liquide, il avait composé respectivement en 1901 et 1905 les **Jeux d'eau** et **Une barque sur l'Océan;** cependant, il renouvellera totalement l'écriture : aux chatoiements et aux ruissellements de **Jeux d'eau,** à l'univers du ciel et de la mer **d'Une barque sur l'Océan** va se substituer une mélodie ensorcelante, ininterrompue, d'une suprême pureté "qui jaillit du flot des arabesques, s'y profile et ne s'y mêle que pour s'en détacher avec plus de relief" (24).

2) **Le Gibet** : La phrase de Faust en exergue, la **Ballade des Pendus** de Villon et le dernier alinéa du poème : "C'est la cloche qui tinte aux murs d'une ville (...) et la carcasse d'un pendu qui rougit au soleil couchant" révèlent l'esprit dans lequel Ravel a évoqué cette vision hallucinante : le glas implacable, la pédale de **si** bémol à laquelle sont accrochés les lugubres accords qui hantent cette page. Enfin, n'oublions pas cette mélodie glacée "sans expression" (mes. 28 à 34) qui, par sa nudité ajoute un frisson morbide, insondable.

3) **Scarbo** : "Scherzo infernal". Après une introduction **"Modéré,** mystérieuse, le nain à minuit hante les demeures... relisez le poème que Ravel suit pas à pas à travers rythmes mouvants, sursauts diaboliques de sonorités, éclats fugaces, prestes murmures inquiétants, agitation fébrile, retour à un bourdonnement à peine audible; Scarbo disparaît-il ? non, le voici violent, pirouettant avant de s'éclipser invisible. Toutes ces phases colorées, Ravel les obtient par une habileté d'écriture déconcertante faisant appel aux ressources les plus inattendues, en cet an 1909, de timbre et de technique. Il n'en reste pas moins, ainsi que le souligne Cortot que "ces trois poèmes enrichissent le répertoire pianistique de notre époque de l'un des plus surprenants exemples d'ingéniosité instrumentale dont ait jamais témoigné l'industrie des compositeurs (25).

DEBUSSY - En Blanc et Noir ** (1915)

Trois "caprices" dans la dernière manière de Debussy : aucun titre, seulement quelques vers en exergue qui situent la pensée profonde du compositeur. Les deux premiers, très "actualisés" en cette année 1915 où la guerre est à un moment crucial.

1) **Qui reste à sa place - Et ne danse pas - De quelque disgrâce - Fait l'aveu tout bas.**

Ces quatre vers que chante Capulet au début de la scène du bal de **Roméo et Juliette** prennent une force singulière chez Debussy. Le compositeur a 53 ans, gravement malade, il n'est pas mobilisé; il se considère comme un exclu de la société. Il en souffre. "Avec emportement", dans un style très schumannien, il clame longuement sa révolte. Puis viennent l'apaisement, la mélancolie, la résignation. Claude de France ne veut pas désespérer, et c'est dans un sursaut d'énergie surhumaine que s'achève ce premier volet du triptyque.

2) **Lent - sombre -** "Au lieutenant Jacques Charlot tué à l'ennemi en 1915, le 3 mars" (26). Cette douloureuse dédicace et en exergue l'envoi de la Ballade de Villon **Contre les ennemis de la France** laissent présager un climat de douleur profonde.

Le glas tinte, funèbre, mais les événements, les impressions se bousculent, se chassent : une sonnerie claironnante, l'esquisse d'une chanson de la doulce France, un court apaisement, une plainte puis le **Choral de Luther** qui symbolise la puissance germanique. Après le branle-bas de combat, une sonnerie triomphale retentit... un instant de recueillement, et bientôt en filigrane, sans rythme, à peine audible une ébauche de la Marseillaise. La victoire est espérée, mais la douleur, la haine viscérale de la guerre demeurent, exprimées par les ultimes tierces aux harmonies si audacieuses. Pièce où symbolisme et images figuratives se côtoient et s'opposent.

3) **Yver, vous n'este qu'un vilain - Scherzando :** Après la tension extrême des deux pièces précédentes, ce **scherzando** (nouvelle version du poème de Ch. d'Orléans sur lequel Débussy composa un adorable chœur à 4 voix) est une détente, un exutoire. Son allure légère, badine est bien dans le caractère d'un final de suite et s'oppose, comme il se doit aux deux "caprices" précédents ? Fantaisie, improvisation, accords délicats et subtils aboutissent à une terminaison où se mêlent fine sensibilité et ironie dans un **pp.** aérien et diaphane.

A suivre

NOTES

17) Pour l'ordre chronologique, se référer au tableau récapitulatif.

18) **Dolly** était le nom de la fille de Mme Emma Bardac que Debussy épousa en 1908 après leurs divorces respectifs en 1905.

19) CORTOT : op. cité - vol. I - p. 158.

20) CORTOT : op. cité - vol. I - p. 33.

21) Tous les titres sont en anglais, allusion humoristique à la gouvernante anglaise de Chouchou.

22) **Sur Andersen** : Préface **Andersen et ses contes** de La CHESNAIS : vol. I, édition complète en 4 volumes, Paris 1937, Mercure de France, réimprimé en 1976. **Ferme l'Oeil** figure dans le vol. I.

23) **Ferme l'œil** : Etre légendaire dont l'arrivée fait dormir les enfants.

24) ROLAND-MANUEL : **A la gloire de Ravel,** Paris, 1938, Nouvelle Revue critique, p. 88.

25) CORTOT, op. cité, vol. II, p. 38.

26) **Jacques Charlot** était le neveu de Durand, éditeur de Debussy.

Antoine Tisné,
un compositeur d'aujourd'hui

"C'est sans doute par erreur qu'on vous a dit que j'habitais la Terre". Cette phrase prêtée à Chateaubriand pourrait bien être attribuée à Antoine Tisné.

Il est en effet rare, sinon exceptionnel, de rencontrer de nos jours un compositeur aussi peu attaché aux contingences imposées par le déroulement quotidien. Son attirance et la connaissance des faits essentiels qui caractérisent notre monde actuel dépassant chez lui la simple curiosité, Antoine Tisné semble vouloir s'évader de toute vie routinière pour rejoindre des sphères idéalisées. En homme spiritualiste et libre penseur ébloui par les phénomènes naturels et les mystères du Cosmos, il ressent très profondément la notion de sacré qui s'en dégage. Aussi les idées qui abondent dans son esprit viennent quelquefois d'une zone d'ombre située au-delà de lui-même et ces idées filtrées par une intelligence raisonnée passent à travers un métier consommé pour accomplir un acte créateur en se rapprochant d'une authenticité à laquelle il tient par dessus tout.

Ce métier, il l'a acquis au cours de longues études, d'abord à Tarbes, puis à Paris, où il arrive en 1950. Les découvertes qu'il fait alors sont autant de révélations qui viennent enrichir une nature particulièrement réceptive aux beautés de toutes les formes d'art. Entré au Conservatoire National Supérieur, il y obtient les nombreux prix qui jalonnent la filière traditionnelle jusqu'au Grand Prix de Rome. Darius Milhaud et Jean Rivier lui apportent, outre les connaissances techniques, le moyen de découvrir les diverses esthétiques qui fleurissent depuis la récente après-guerre.

Mais comment pouvait réagir un étudiant des années 1955/60 devant l'engouement qu'inspirait le Domaine Musical ? Et comment ne pas s'être laissé entraîné par le courant drainé par l'Ecole de Vienne qui n'était, a priori, pas celui de sa voie naturelle ? Antoine Tisné tenait déjà — comme il tient toujours — à n'appartenir à aucun mouvement et à se garder de toute étiquette; il ne souhaite même pas se situer parmi les Indépendants "du seul fait que je tiens tellement à mon indépendance!".

Cependant tout en se préservant de l'influence du système dodécaphonique intégral auquel il a refusé de s'inféoder (exception faite pour Cosmogonies), il utilise certains procédés sériels jusqu'à la composition, en 1980, de **Temps Spectral,** mais il le fait avec autant de discernement que de prudence éclairée. Il est d'ailleurs "contre tout esprit de système qui amène à la spécialisation et provoque à la longue une certaine stérilité".

Dès ses premières œuvres, se révèle un langage baigné de lyrisme. "C'est une inclination naturelle qui tient, je pense, à mes origines méditerranéennes; c'est une sorte d'extériorisation dans la conduite, comme une envolée, peu importe alors le langage".

Celui du **1er Concerto** pour piano et de la **1e Symphonie** (1959) est éloquent et ne refuse pas un certain romantisme qui fait l'aveu des qualités d'émotion du jeune compositeur. L'année suivante, une **Sonate** pour violoncelle relève de la même veine. Ce langage renfermant un contenu émotionnel évident traduit les prémices d'un art qui ne va cesser de s'épanouir. Lorsqu'on a parlé de la densité expressive de ses premières partitions, il avait répondu que l'extériorisation de tout sentiment personnel était pour lui un symbole, que "la musique doit retrouver une force occulte dans son essence même, doit couler tout naturellement vers le spirituel". Il ne peut concevoir une œuvre que si elle est suscitée par une émotion qui, a son tour, puisse provoquer la même chez l'auditeur. "Quelque soit le langage, il s'agit vraiment d'une œuvre que lorsque le compositeur a ressenti la nécessité de l'écrire".

Des œuvres, il en a, à ce jour, écrit plus de cent. Le long processus de gestation par lequel il conduit son discours musical n'a pas changé mais on peut suivre l'évolution de la démarche qui s'est opérée en quelques trente ans. Au début il ne songeait qu'à mettre en pratique les acquisitions de ses années d'étude puis, progressivement et même à son insu, — tel est le phénomène du filet d'eau qui en en rejoignant d'autres sur un sérieux parcours grossit pour aboutir à l'abondant courant d'un fleuve — ses connaissances se sont accrues et sont devenues une véritable profession de foi esthétique à laquelle il demeure fidèle. Cette esthétique pourrait se résumer ainsi : déferlements d'intensités tant sonores qu'expressives, reliefs fortement accusés et pétris dans un matériau qui ne refuse aucune effusion lyrique. L'aventure esthétique se joue au niveau du vocabulaire plus qu'elle ne tent à modifier les structures. Pour Antoine Tisné, toute tentative pour enserrer dans une forme pré-établie l'originalité d'un matériau relève d'une pensée quasi magique.

Puisqu'il a fait plus haut l'aveu qu'une œuvre ne peut prendre naissance que suscitée par une émotion, Antoine Tisné va multiplier les occasions de la provoquer, notamment au cours des nombreux voyages qu'il entreprend à travers le monde.

Au contact de pensées et de sensibilités différentes de celles qu'il a ressenties en France, il saisit, grâce à un pouvoir de captation assez exceptionnel, la moindre impression visuelle ou affective que le ferment d'une inspiration toujours en éveil transforme aussitôt en matériau musical.

En Grèce, ce sont deux **Concerti, A une Ombre, Stances Minoennes** (d'après les bas-reliefs crétois) qu'il éclaire de cette même luminosité flamboyante méditerranéenne dont il s'était imprégné lorsqu'il était

pensionnaire de la Villa Velasquez, à Madrid. De ce séjour en Espagne il a ramené une **Etude Symphonique** d'après les gravures de Goya, **Cimaises, Disparates** et **Musique en Trio** dans laquelle de vigoureux contrastes d'ombre et de lumière entretiennent une dynamique incisive qui trouve son équivalence dans l'intensité d'accents déchirants.

C'est ensuite l'Italie où il compose **l'Epigraphe pour une Stèle, Ondes Flamboyantes** et, à Venise, une exquise suite pour deux guitares **Ombra veneziana.**

Ce n'est ni un hasard ni la volonté d'une paradoxale originalité si l'imposante grandeur de l'Egypte lui inspire, en 1968, un simple solo très linéaire pour basson **Soliloques** et une suite de pièces pour harpe celtique **Osiriaques.**

Le Danemark lui inspire ensuite une deuxième **Symphonie, Visions des Temps immémoriaux** et une **Sonate** pour flûte et piano teintée de nuances plus tenues.

Il part un jour de 1969 aux Indes attiré par le mysticisme des grottes bouddhiques; les impressions qu'il ressent fortement après les avoir visitées donnent naissance à des **Incantations pour Ellora.** En Afghanistan surgit l'idée d'une œuvre de plus grande envergure : **Célébration I** élaborée à partir d'un texte biblique pour trois chœurs et trois orchestres dont l'apothéose se situe dans **Célébration II**. Il est peu de partitions qui pousse aussi loin et avec une telle réussite le souci d'une construction aussi accomplie.

Revenant en Afrique, en 1974, le Kenya donne l'impulsion à des mélodies séraphiques confiées à un quatuor de flûtes; **Alizées Strophes.**

En dehors des œuvres conçues d'après les impressions visuelles du dépaysement, d'autres sources d'inspiration sont à l'origine de partitions importantes. Antoine Tisné rend hommage à l'immense talent du mime Marceau en lui dédiant **Scènes, Caractères** et **Profils d'Ombre;** de même qu'il traduit sa fascination pour le Mobile de Calder en démontrant que l'image mobile ne se sépare pas de l'idée sonore qu'elle a fait spontanément jaillir, "l'accord entre l'Idée et l'Image frappe en même temps toutes les parties de l'homme et doit les faire résonner en parfaite harmonie dès la première mesure". Si dans l'illustration d'images il y a une notion de rêverie et d'évocation poétique, les sujets touchant à la métaphysique et aux sciences les plus complexes lui fournissent la part presque essentielle de sa thématique.

On a écrit que la mathématique intérieure de R.M. Rilke tendait à "changer le Temps en espace". Un rapprochement pourrait être tenté entre cette idée et la démarche par laquelle Antoine Tisné conduit certaines de ces partitions.

Depuis 1963 l'attraction qu'opèrent sur sa sensibilité l'aventure extra-terrestre et les expériences dans le domaine spatial ont donné naissance à un matériau nouveau coulé dans une forme elle aussi différemment moulée : **Cosmogonies** (sorte d'hommage à la Création), **Musique pour un Devenir, Arborescences, Stellae Borealis, Pulsars Eclatés, Strates Colorées, Luminences, Arches de Lumière;** autant de titres révélateurs de sa conviction : "la Science et l'Art vont de pair en notre temps". Dans la structure de ces partitions il ne s'agit plus de développement de motifs constituant une thématique mais un enchaînement d'épisodes désormais plus rythmiques que mélodiques dénotant un souffle long et puissant. Dans l'écriture, il a exploré à l'extrême les ressources instrumentales qui ne cessent de développer les possibilités techniques sans aller jusqu'au point de rupture entre la justesse d'expression et l'excès de liberté comme c'est souvent le cas chez certains de nos contemporains.

Dans **Bocephale,** une monumentale partition pour deux pianos et récitant sur un texte de David Neuman l'écriture toute orchestrale confiée aux claviers offre aux instrumentistes un choix de difficultés quasiment insurmontables et rarement rencontrées.

Nous demandons, pour conclure, à Antoine Tisné quels sont ses projets.

"J'écris actuellement une œuvre pour une importante formation orchestrale en attendant, à la fin de l'année, de suivre les répétitions d'un opéra pour enfants qui sera représenté au Théâtre de Rouen".

Après avoir exploré le domaine de la musique de chambre et de l'orchestre symphonique c'est la première fois qu'Antoine Tisné aborde le genre scénique; il a été séduit à l'idée d'écrire — dans un style tonal et atonal — une partition à l'usage de voix juvéniles sans les exposer à de grandes prouesses d'intonations et accompagnées à une formation instrumentale réduite.

Deux compositions apparemment fort dissemblables sont en chantier simultanément mais cela ne le gène aucunement, grâce à une puissance et à une organisation de travail étonnantes par lesquelles il peut maintenir une dynamique constante dans le rythme de sa création.

Dans son ensemble l'œuvre d'Antoine Tisné a reçu un accueil favorable auprès de publics très divers mais pour ma part, je me souviens du choc qu'a produit **Célébration I**, le soir de sa création à Radio-France. Ses partitions nécessitant peu d'interprètes sont, évidemment, plus souvent inscrites dans les programmes, donc mieux connues des mélomanes. Mais elles ne peuvent faire oublier les majestueux **Concerti** pour violoncelle, pour violon et celui pour piano que le cher regretté Claude Bonneton avait paré d'une inoubliable qualité de compréhension musicale.

Quelque soit le goût éprouvé pour ces premières œuvres ou pour celles estampées de formules frappantes écrites récemment, l'œuvre d'Antoine Tisné révèle une réelle authenticité.

Pour reprendre un de ses principes, "ce n'est pas la manière dont l'oreille appréhende un style musical qui importe mais la démarche spirituelle dont il témoigne et qui lui donne sa dimension".

Pierrette MARI

Témoignage inédit sur **Albert ROUSSEL** et son époque

par **Jean CARTAN**

Introduction et notes

par **Nicole LABELLE**
Professeur d'histoire de la musique et de musicologie au Département de Musique de l'Université d'Ottawa

Les textes inédits que nous présentons ici révèlent la pensée d'un jeune compositeur français de l'entre-deux-guerres, Jean Cartan(1), demeuré inconnu à ce jour. Ces écrits nous rappellent d'une part l'importance d'un maître de ce temps, Albert Roussel (1869-1937), dont il fut le disciple et font revivre d'autre part cette période si riche d'événements artistiques de toutes sortes. Mais au-delà de ce rappel d'un passé encore proche, les profondes réflexions sur la musique, l'homme et la vie que Jean Cartan nous livre, témoignent de cette époque vivante et significative du XXe siècle. Après la lecture des textes si profondément humains de Jean Cartan, quelques-uns n'auront-ils pas le désir de connaître la musique de cet être si sensible à la beauté et à la rigueur ?

Ces écrits comprennent trois volets : ***Sur l'esthétique d'Albert Roussel*** *(avril 1924) ;* ***Quelques pensées de Jean Cartan*** *(1924-27) ;* ***La situation musicale actuelle et l'orientation qu'elle laisse prévoir*** *(juin 1929) (2).*

Jean Cartan, un des espoirs de la musique française du début de ce siècle, meurt prématurément à l'âge de vingt-cinq ans, emporté par un mal incurable.

Ce jeune homme d'une extrême sensibilité, habité d'une passion ardente pour son art, ne s'est jamais permis aucune concession. Dès ses premières compositions, en 1925, il cherche à se dégager des influences subies très tôt dans sa jeunesse pour ne chercher qu'en lui-même la musique que l'artiste ne crée pas mais "qui se révèle à lui".

Elève d'Albert Roussel, celui-ci lui rendit un vibrant hommage après sa mort dans un article de ***La Revue Musicale*** *(3). Ce témoignage que Jean Cartan donne sur son maître par ce texte rédigé en 1924 démontre la haute estime qu'il ressentait à la fois pour l'homme et le musicien. C'est toutefois d'un point de vue esthétique plutôt qu'analytique qu'il aborde l'œuvre de Roussel.*

Cartan aimait à noter pour lui-même ses méditations sur la vie et ses réflexions sur l'art. Le lecteur y découvrira la profondeur de pensée et les grandes qualités qui lui ont permis d'être cet authentique musicien. Ces pages, ***Quelques pensées de Jean Cartan,*** *imprégnées d'une douce poésie, nous découvrent un être d'une sensibilité frémissante, envahi par cette ardeur à défendre son art et ses idées, un être qui connaît la souffrance et qui sait qu'il devra l'affronter.*

Le dernier volet de son texte fut écrit pour prendre place dans le livre de José Bruyr, ***Ecran des musiciens*** *(4), mais dont le projet ne put se réaliser. Grand admirateur de Debussy et Stravinsky, Jean Cartan exprime sa croyance dans un retour vers le classicisme, celui d'****Apollon*** *et de* ***Mavra*** *de Stravinsky et fustige ceux qui ne voient le progrès que dans la dissonance, prenant les moyens pour des buts.*

Puisse donc la lecture de ces pages fournir de nouvelles connaissances sur les années 1920 en France. La publication nous a été permise grâce à la précieuse collaboration de Monsieur Arthur Hoérée sans lequel nous n'aurions pu mener ce travail à bonne fin et à qui nous exprimons notre sincère reconnaissance.

Sur l'esthétique d'Albert Roussel

Albert Roussel travaille en silence : sans vain bruit, sans réclame il construit ses œuvres avec la tranquille sagesse de celui qui ne voit qu'un seul but : l'art, noble et grand au-dessus de toutes les bassesses et de toutes les servitudes. Il passe dans la vie discrètement, peu remarqué, parce qu'il préfère à la gloire éphémère d'une publicité tapageuse, cette douce joie de sentir venir à soi petit à petit ceux qui peuvent vous comprendre et

vous aimer. Plus que tout autre il a les mains libres ; rien ne le lie, aucun triomphe, aucune grande popularité, ses œuvres n'ayant pas auprès du public le retentissement que causent pareillement un grand enthousiasme ou une grande indignation. Il peut poursuivre sans contrainte le cours de son évolution incessante : personne n'a le droit de lui demander des comptes.

Ce que je voudrais faire ici, c'est simplement essayer de répandre un peu de lumière sur une des plus hautes et des plus belles figures de notre époque, non en disséquant ses œuvres en théoricien morose, mais en m'efforçant de les pénétrer largement pour en dégager des traits essentiels, des conceptions, des idées. D'aucuns prétendent que c'est à sa métaphysique que l'on connaît un homme ; peut-être, mais on me permettra ici d'avoir recours à l'esthétique pour juger l'artiste d'abord et l'homme en lui.

Albert Roussel "s'exprime" dans toutes ses œuvres, la musique n'est pas pour lui le simple divertissement, l'occupation délicieusement inutile qu'elle est, parfois pour certains de nos contemporains. Une œuvre comme le **Festin de l'Araignée** (5), que l'on écoute à la façon des contes de fées avec un scepticisme attendri, n'est qu'une exception chez Roussel. Sa musique nous révèle le plus souvent une tendresse volontiers grave, une inquiétude profondément troublante, comme celle qui suscita les douloureuses harmonies du **prélude** de la **Suite en fa** (6) ou de la **Symphonie en si bémol** (7). Ou bien, toutes les brumes s'écartent et nous sommes en pleine lumière, entraînés par les rondes d'une joie enthousiaste, ou écoutant, dans le lointain des bois, une flûte irinique, aux subtiles modulations...

Mais, sur ce point délicat des précisions sont nécessaires : si les œuvres d'Albert Roussel peuvent nous faire connaître un homme, jamais chez elles, l'homme ne s'asservit la musique, jamais il n'élève la voix pour accaparer l'attention, jamais il n'élève la voix pour accaparer l'attention, jamais il ne nous indispose en développant devant nous un sentiment qui ne nous intéresse pas tous les jours. Regardez avec quelle réserve il parle, même sous les auspices d'un titre comme **Promenade sentimentale en forêt** (8) ; ceux qui chercheraient des romans dans la Sonate en ré mineur (9) ou la **Sonatine pour piano** (1) seraient bien déçus car ils n'y trouveront que de la musique. Rien n'est plus loin de l'art de Roussel que toutes les emphases romantiques : quand il travaille ses préoccupations sont bien moins psychologiques ou historiques que purement esthétiques.

Si donc il s'exprime dans toutes ses œuvres, c'est simplement en ce qu'elles ne sont pas le fruit d'une activité que j'oserai dire purement psychologique (11) en ce qu'elles nous révèlent quelque chose des mystères les plus attachants de la pensée profonde ou du rêve. La beauté de cette musique ne réside pas tout entière dans ces sons que tous peuvent entendre, mais dans cette nature plus véritablment "personnelle" que la musique elle-même, que l'on sent présente à la naissance de l'œuvre d'art et qui lui confère sa si reconnaissable et si persuasive éloquance.

Consacrons-nous maintenant plus spécialement au musicien qui mérite une étude approdondie. Son aspect capital, c'est la hardiesse, la hardiesse véritable, absolument sincère et libre. Albert Roussel ne se fait pas l'apôtre de la tonalité ni de la poly-tonie, ni de tout autre procédé ; il ne veut être que musicien. Pour lui, comme l'a dit M. Roland Manuel dans la **Revue Musicale,** "Tous les sons sont susceptibles de s'agréger" (12). Qu'est ce qu'un système ? une limite, donc une contrainte quand la hardiesse doit être libre ; le système c'est l'apanage des faibles ; on cristallise quelques trouvailles en formules quand on a peur de s'égarer, quand on n'a pas la force de s'élever en coupant toutes les amarres, quand on ne croit pas en soi. Albert Roussel a au plus haut point cette confiance en soi, toute modeste d'ailleurs, qui fait les grands artistes : il sait simplement que ce n'est qu'en lui-même qu'il pourra trouver la beauté qu'il cherche. En art il n'existe pas de "sentier de la vertu" ; il n'est point de salut possible pour les artistes en dehors d'une grande route en plein air d'où la rue puisse s'étendre librement, jusqu'à la lumière lointaine d'un idéal.

Et l'absence de tout système ne porte pas préjudice à l'originalité : bien au contraire, celle-si n'en est que plus profonde. A quoi reconnaissons-nous la musique de Roussel ? A sa liberté, son "intensité rythmique", à quelques particularités de langage ? Peut-être, mais surtout à une certaine unité intérieure qui ne nous échappe pas complètement et cependant n'en reste pas moins inexprimable. L'essence même de l'originalité, la réalité profonde de la pensée sont et resteront toujours intraduisables dans le langage des mots. Essayer d'en rendre compte, c'est s'égarer : c'est prendre pour l'originalité elle-même ce qui n'en est qu'une expression familière, ce qui n'est parfois qu'un système, erreur fréquente dont il est inutile de montrer les conséquences.

Dans les œuvres d'Albert Roussel, la hardiesse n'est pas seulement libre, elle est aussi sincère. Que penser en effet de ces dissonances tout extérieures qui ne nous semblent en rien nécessitées par la nature même de la pensée musicale ? on les croirait surajoutées, parce que c'est la mode, àquelque petite chose vieillotte ou sans valeur, qui visiblement s'en trouve très étonnée. Et naturellement, de telles dissonances datent terriblement et ne trompent plus personne, malgré le bruit qu'elles font, le jour ou elles ont perdu le peu d'éclat que leur donnait la nouveauté. Chez les vrais artistes, au contraire, la hardiesse reste toujours vivante parce qu'elle est la source même de la pensée qui jaillit, claire et vive comme le torrent des montagnes heureux de voir le jour et de lui apporter un peu plus de beauté. Hardiesse de pensée dans la construction, dans la phrase musicale, dans le détail harmonique, alors tout se tient, tout participe d'une même unité merveilleuse qui restera toujours aussi belle malgré le temps qui passe et le progrès qui nous emmène plus loin. La hardiesse ainsi comprise, qui est la raison d'être de la musique, n'a pas besoin de bruit puisqu'elle est réelle et sûre d'être efficace en raison de sa nature même.

Examinez **Pour une fête de printemps** (13), cette délicieuse esquisse symphonique qui restera une date capitale dans l'histoire de la musique française, et vous vous convaincrez facilement que c'est l'essence même de cette musique que la hardiesse. C'est la hardiesse qui s'est faite musique : musique où règne un sens

minutieux du détail, de la poésie, de la nuance harmonique, de l'art en un mot.

Chez Albert Roussel on ne trouve pas un artiste d'une part, novateur de l'autre : il y a simplement un artiste qui s'exprime naturellement par la hardiesse. On ne trouve jamais en conflit l'homme et le musicien, cart le musicien ignore totalement l'excentricité et les curiosités expérimentales. Quelques critiques ont prétendu voir une prétendue "qualité" dans la **Symphonie** (14). Ces recherches, fruits de je ne sais quel intellectualisme malencontreux, faisant tort à la vie profonde de la musique ; c'est l'impression que laissent touts les œuvres que l'on n'a pu encore s'assimiler, elle ne saurait résister à de plus nombreuses auditions. Tout de même, il serait peut-être nécessaire de s'habituer à critiquer un peu moins à la légère, et de réfléchir quelques minutes avant d'énoncer une accusation qui met en doute, qu'on le veuille ou non, tout à la fois l'unité profonde, la sincérité et la valeur réelle d'une œuvre comme celle d'Albert Roussel.

La suite logique des idées m'amène à dire ici quelques mots de son langage musical. Albert Roussel fut très vite libéré de toute influence, en dehors de toutes les écoles. A vrai dire, dans le **Poème de la Forêt** (15) on peut trouver en cherchant bien, de frêles rayons, derniers vestiges d'un vieil astre scholiste bien éteint, qui ont filtré sous les arbres jeunes et vigoureux. Mais une personnalité très nette se fait jour, déjà entrevue dans les **Rustiques** et le **Divertissement** (16), personnalité qui sut résister à la grâce séduisante et perfide de l'art debussyste. Notons-le bien, ceci est capital, car il fut le seul parmi les débutants d'alors, nos maîtres d'aujourd'hui, à y arriver complètement. Qu'on ne voie là pas une hérésie ! Je ne prétends nullement que Ravel ou Schmitt soient "debussystes", je ne rabaisse nullement leurs œuvres dont tout musicien connaît l'importance, et pour ma part je n'ai jamais compris qu'il soit nécessaire, pour glorifier un artiste, d'en dénigrer trois ou quatre autres. Mais il me semble impossible de ne pas reconnaître que Ravel ou Florent Schmitt, tout en conservant intacte leur originalité d'esprit, ont subi plus ou moins fortement l'influence du "langage" debussyste.

C'est ce point de départ, cet affranchissement initial qui ont permis à Roussel de se développer lui-même en toute clarté, et d'en arriver petit à petit à l'art si nouveau qu'il nous présente aujourd'hui. Il put simbler au début un peu retardataire à certains : n'était-ce pas seulement parce qu'il ne fréquentait point des routes très connues alors et déjà bien désertes ? Il ne s'attache pas au raffinement dans le sens ravélien, ses dissonances, au contraire, remontent à une source plus pure, à une nature plus simple pour ainsi dire, donnant un art fort à l'expression directe. On a trop tendance aujourd'hui à ne plus voir toute la musique qu'à travers le voile plus ou moins transparent et parfois bien trompeur d'un accord de neuvième. C'est lui qu'on prend pour base, et on se livre à de minutieuses besognes pour présenter avec des sauces variées ce plat servi et resservi avec une constance édifiante. Le vocabulaire se restreint et l'art s'étrique, pourquoi ? Parce qu'il est très facile de tirer des systèmes harmoniques des œuvres de Debussy ou de Ravel, qui eux ne se sont pourtant jamais enfermé dans des formules ; ils font du mal, comme beaucoup de grands artistes sans qu'il y ait vraiment de leur faute. Alors, on se contente de développer quelques accords, d'en tirer tout ce que l'on peut, et, avec quelques dons et un peu d'habileté, le tour est joué. Le plus malheureux, c'est que certains musiciens et même réellement artistes se laissent tromper par ces apparences et pensent avoir atteint l'originalité quand ils ont créé une ambiance purement harmonique que l'on retrouve dans toutes leurs œuvres. N'est-ce point un peu le cas de M. Alfredo Casella ? (17). Comparez cet art trop exclusif au magnifique éclectisme d'Albert Roussel. On dirait d'un petit salon élégant, garni de bibelots précieux à côté de la nature ensoleillée, des rudes crêtes de montagnes dominant une mer scintillante, calme et grandiose... Ce doit être, à nos yeux, une grande gloire pour Albert Roussel que de donner une réponse ferme et définitive à ces exagérations qui nous mènent à une impasse. Il réagit sans le vouloir, le remède est venu avant la maladie ? Peu importe, son mérite n'en est pas moindre et ceux qui sauront l'apprécier n'auront pas à s'en repentir.

C'est dans le contrepoint que Roussel a trouvé une solution à ce problème si dangereux pour tous les musiciens de notre temps. Et le contrepoint offre, en effet, des ressources inépuisables, à condition que l'on sache en user sans rigueur, sans procédés, à condition surtout que les parties différentes possèdent une espèce de vie intérieure qui leur donne l'air d'être là de leur propre gré et non de par la volonté despotique d'un être tout puissant. Est-il besoin de dire qu'il en est ainsi chez Roussel ? Chez lui, même cette vie intérieure, ce que j'ai appelé tout-à-l'heure "intensité rythmique" atteint un tel degré qu'elle suffit seule à l'équilibre de l'ouvrage. C'est miraculeux, comme un édifice qui se dresserait entre ciel et terre, sans reposer sur aucune fondation.

Puisque nous parlons de rythme, ne négligeons pas cette occasion de mettre les choses au point : on a parfois reproché à l'auteur des **Evocations** (18) un certain manque "d'invention rythmique". Voici une critique à la fois bien intellectuelle et bien superficielle, elle me fait penser à cette page de M. Jean Poueigh (19) proclamant la **Valse** de Maurice Ravel "fastidieusement creuse" en raison de son "persistant trois-temps !". Certes, on ne trouve pas dans la musique d'Albert Roussel, encore qu'il soit l'auteur de maintes formules rythmiques inédites, des pages comme la **Danse de l'Effroi** de Fl. Schmitt (20) ou la **Danse sacrale** de Stravinsky. Mais cela n'a aucune importance, la notion d'invention rythmique me paraît être, dans une certaine mesure, à abandonner. La véritable "intensité rythmique" cette animation toute intérieure du mouvement — et je pense que c'est elle seule qui importe — se soucie bien peu des mathématiques et s'exerce aussi bien dans une mesure à quatre temps que dans une autre. C'est elle précisément qui est grandement développée dans la musique d'Albert Roussel.

Je n'ai jamais pensé prétendre qu'au musicien de **Padmâvati** (21) soit dû tout le retour au contrepoint auquel nous assistons aujourd'hui. Cette question n'a pas grande importance, et je vois autre part le mérite d'Albert Roussel : c'est de nous offrir des modèles du genre, et des modèles français. Je le dis sans hésitation aucune : il est le seul musicien à nous avoir donné du contrepoint qui ne soit pas la nétation de toutes les qua-

lités de notre art. Aussi ne saurait-on trop répéter l'importance qu'il faut attacher àdes œuvres comme **Pour une fête de printemps** parce que s'y exalte tout le charme et toute la grâce française, parce que le contrepoint, excessivement vivant et souple, y sait laisser parfois la place à des harmonies délicieusement nuancées, enfin parce qu'une voie est ouverte, libre et magnifique, pour le travail des jeunes.

Il était naturel qu'un artiste ayant aussi le goût du contrepoint et d'un art profond, la haine des systèmes étriqués se complût dans des œuvres assez développées où la musique fût toute puissante. En fait, Albert Roussel, a un profond attachement à la musique pure ; dans la liste de ses œuvres nous trouvons une sonate, une sonatine, un impromptu (22), une symphonie, etc. Il croit la musique assez éloquante pour n'avoir pas besoin d'un commentaire précis ; la littérature n'a pas grand chose à voir chez lui. Même quand il écrit le **Poème de la Forêt** ou les **Evocations** quels sont ces titres ? **Forêt d'hiver, Soir d'été, la Ville rose ;** jamais nous ne trouvons une suggestion précise ni un programme développé. Il n'y a qu'un simple cadre et le musicien reste libre de ses moyens dans ses développements. Non que l'œuvre ne soit pas en rapport avec le titre, au contraire, mais c'est un rapport profond ; une compréhension pénétrante unit tout d'abord l'artiste au tableau qu'il veut évoquer ; c'est à sa signification, à sa réalité vivante qu'il recherche à s'identifier, et cette unité intérieure est plus séduisante et plus vraie que tous les moyens superficiels le plus fréquemment en usage. Il est visible d'ailleurs qu'Albert Roussel n'est guère à l'aise dans les petits systèmes descriptifs. On peut le constater aisément en examinant ses mélodies. Travaille-t-il, comme avec le **Vœu** (op. 3) (23), sur un texte émaillé d'images variées qui se succèdent rapidement, il est très certainement gêné et l'œuvre est un peu morcelée et trop compliquée ; choisit-il, au contraire, un poème qui connaît l'unité d'impression, il nous présente aussitôt un poétique et délicat chef-d'œuvre comme ce **Jardin mouillé** (24) qui porte cependant le même numéro d'opus. C'est qu'alors il est libre d'être musicien tout à son gré (25) de même que dans sa musique pure il commande en maître à ses développements.

On a parfois dit qu'Albert Roussel s'enfermait dans des formes rigides. Je ne vois pas, le trio op.2 mis à part, que rien puisse justifier cette assertion ; la forme chez Roussel est toujours nette, ses œuvres sont admirablement construites, il y règne un équilibre parfait, un ordre merveilleux de la logique. Sur cet amour de la clarté, qui me semble un des traits essentiels de la figure d'Albert Roussel, nous insisterons plus aisément et plus longuement dans une prochaine étude sur ses œuvres ; mais clarté ne veut pas dire symétrie, ni rien autre chose de ce genre et Roussel ne connaît qu'un chemin pour l'atteindre : c'est la liberté. Il a su, là comme ailleurs, rejeter d'un coup la mode, toutes les contraintes et toutes les conventions.

Cependant, certains commentateurs, avec une curieuse assurance, saluent dans la **Symphonie** (26), en y faisant une ou deux petites retouches ! une œuvre adoptant la forme classique ; c'est le comble de l'aveuglement ! Il y a d'ailleurs là un vice assez répandu dans la critique d'aujourd'hui : on analyse souvent une œuvre en partant de règles périmées au lieu de partir de l'œuvre elle-même. On n'ose pas s'embarquer avec le musicien pour la mer sans limites du rêve, on veut longer les côtes, on veut le retenir. En pratique, on nie à l'artiste sa liberté, on ne fait pas un effort suffisant pour aller au fond de sa pensée, on se refuse à la comprendre et à l'aimer directement, intégralement, sans la restreindre ni la trahir.

S'agit-il d'analyse harmonique ? Entrez en danse les appogiatures non résolues ! C'est le triomphe des procédés et des combinaisons qui accumulent contre-sens sur contre-sens. Que la plupart des dissonances de notre langage moderne aient fait leur début comme appogiatures, cela n'est pas douteux ; mais la méthode qui continue à les reconnaître comme telles, alors que le musicien les "sent" autrement (et c'est le seul critérium valable) — que ce soit comme un accord se justifiant pleinement de lui-même, ou comme une agrégation passagère résultant de la rencontre de deux parties — c'est peut-être une méthode excellente d'investigations pour des fouilles historiques, mais elle est déplorable d'un point de vue purement musical. Franchement que dirions-nous si quelqu'un venait nous soutenir que **Pierrot lunaire** est simplement écrit selon des procédés connus de longue date et duement enregistrés dans les encyclopédies des techniciens de toutes les écoles ?

Ramenons, à l'instar de Socrate, notre philosophie "du ciel sur la terre" et concluons. Le public ne connaît pas Albert Roussel, ou, ce qui est pire encore, croit le connaître et se trompe grossièrement, et cela est entièrement de la faute de MM. les artistes. Qu'ils méditent, un soir de gros succès, qu'ils se demandent s'ils ont vraiment à cœur de sentir la musique ? La réponse, pour moi, n'est pas douteuse. (Ceci ne s'adresse pas bien entendu aux quelques artistes dont le dévouement et l'activité inépuisable ont tant servi l'art moderne. Leurs noms ont bien connus des musiciens, il est inutile de les rappeler ici). Quand on donne du Roussel, c'est presque invariablement **Le Festin de l'Araignée** ou les méthodes comme **l'Ode chinoise** (27). Réjouissons-nous, certes, du succès de ces œuvres, mais pour le public une étiquette est vite posée et voici Roussel classé exclusivement musicien délicat et spirituel. Nos sociétés officielles de grands concerts semblent avoir mis un point d'honneur à négliger le plus longtemps possible des œuvres dont il serait si utile de révéler la beauté. **Le Poème de la Forêt** et les **Evocations** moisissent dans les bibliothèques. **Pour une fête de printemps** et la **Symphonie,** sitôt parus, sont oubliés et nous assistons à ce spectacle curieux, bien que trop fréquent en France, d'un illustre étranger comme Serge Koussévitzki, s'efforçant de nous rappeler, d'ailleurs en vain, que nous possédons des trésors méconnus, que bien des pays peuvent nous envier.

Il en est à peu près de même pour la musique de chambre et je crains bien que les audacieux qui se mèlent de ce qui ne les regarde guère, n'aient bien longtemps à chercher avant de découvrir les raisons profondes sans doute, mais mystérieuses à coup sûr, du mépris presque unanime qui pèse sur la **Sonatine,** la **Sonate en ré mineur** et **l'Accueil des Muses** (28).

Quant aux critiques, faut-il le dire, un bon nombre d'entre eux ne semblent pas plus éclairés que le public.

Ignorance des œuvres, incompréhension ? Il me suffit de constater un fait, à d'autres de juger. Que M. Jean Poueigh se soit mortellement ennuyé à la 1re audition de la **Symphonie ne si bémol,** il n'y a rien qui doive surprendre; mais que M. Vuillermoz, dont les qualités d'artiste, les finesses et la clairvoyance ne sont plus à vanter, ait passé à côté d'une page comme **l'Accueil des Muses** sans en soupçonner la profondeur, qu'il n'ait pas été autrement frappé par la beauté si simplement grande de **Padmâvati,** que rendant compte d'un concert de M. A. Wolf, il ait simplement oublié de mentionner la **Symphonie,** qui était l'œuvre capitale du programme, c'est ce que certains de ses lecteurs fidèles n'ont pu constater sans étonnement, je dirai-même sans tristesse.

Au reste, cela importe peu et touche plus les admirateurs d'Albert Roussel qu'Albert Roussel lui-même : il fut toujours de ceux pour qui le succès ne compte pas. Il a en lui une certitude contre laquelle toutes les appréciations viennent se briser; il sait qu'il est dans le vrai chemin : compris ou non il y restera. Et moi-même, ce n'est pas en critique que j'ai voulu parler; j'ai essayé simplement de dire ce qu'une tendre et reconnaissante admiration a pu me faire comprendre de ce grand artiste que nous voyons avancer, avec une calme et confiante assurance, vers l'avenir.

NOTES

(1) Jean Cartant (1906-1932) nait à Nancy le 1er décembre. En 1924 il étudie avec Paul Dukas au Conservatoire de Paris, puis chez Albert Roussel. Ses principales compositions illustrent les domaines vocal et de la musique de chambre. Sa **Sonatine pour flûte et clarinette,** créée à la Société Nationale en mai 1931, lui assure un vif succès au Festival de la S.I.M.C. à Oxford au cours de la même année. Il meurt le 26 mars à Bligny (Côte d'Or).

(2) Le manuscrit autographe de ces textes est en possession de Monsieur Arthur Hoérée qui nous a aimablement permis de le consulter.

(3) ROUSSEL (Albert) **Jean Cartan, La Revue musicale,** n° 126, (mai 1932), 321-328.

(4) BRUYR (José) **Ecran des musiciens,** Paris, 1930-33.

(5) **Le Festin de l'Araignée** op. 17. Ballet-pantomine en un acte sur un scénario du Comte Gilbert de Voisins fut composé pour l'orchestre de trente-deux musiciens du Théatre des Arts en 1912.

(6) **Suite en fa mineur** pour piano op. 14 contient quatre mouvement : 1 . **Prélude** (juillet 1909); 2. **Sicilienne** (septembre 1909); 3. **Bourrée** (août 1909); 4. **Ronde** (avril 1910).

(7) **Symphonie n° 2 en sib** op. 23 (1919-1920).

(8) Deuxième des trois pièces de la **Suite pour piano op. 5, Rustiques** (1904-1906).

(9) **Sonate n° 1 en ré mineur** pour violon et piano op. 11 (septembre 1907-juillet 1908), révisée par Roussel pour une seconde édition en 1931.

(10) **Sonatine pour piano** op. 16 (septembre 1912).

(11) "Rappelez-vous le rapprochement de Saint-Saëns : faire de la musique comme un pommier produit des pommes. L'expression est d'ailleurs de Musset : "Un poète fait des vers et un musicien des chansons, dit-il, tout comme un pommier fait des pommes". (Batterie, Scène XVIII) : et elle est juste en un sens, pour Albert Roussel comme pour un autre; elle est juste en tant qu'exprimant le naturel de la création artistique". (note de Jean Cartan).

(12) Article de Roland-Manuel dans **La Revue Musical, Albert Roussel,** novembre 1922, n° 23, pp. 11-23.

(13) **Pour une fête de printemps** op. 22 (1920), poème symphonique.

(14) **Symphonie n° 2 en sib** op. 23.

(15) La **Symphonie n° 1** op. 7 intitulée **Le Poème de la Forêt** (1904-1906).

(16) **Divertissement pour flûte, hautbois, clarinette, basson, cor et piano** op. 6 (septembre 1912).

(17) Alfredo Casella (1883-1947). A l'époque où Cartan écrit ce texte, Casella ne s'était pas encore tout à fait dégagé des diverses influences apparentes dans ses œuvres de jeunesse.

(18) **Les Evocations** op. 15 (1910-1911). Poème symphonique pour voix solistes, chœur et orchestre sur un texte de M.D. Calvocoressi.

(19) Jean Marie Octave Poueigh (1876-1958) compositeur et musicologue français. Il écrivit sous le pseudonyme d'Octave Siré et collabora à de nombreuses revues telles que **Comoedia, l'Ere nouvelle, S.I.M., Musica** en tant que critique musical.

(20) La **Danse de l'Effroi** est la dernière des trois **Danses** qui composent la **Tragédie de Salomé,** drame muet, op. 50 (1907) de Florent Schmitt (1870-1958) inspirée d'un poème de Robert d'Humières.

(21) **Padmâvati** op. 18. Opéra-ballet en deux actes. (1914-1918).

(22) **Impromptu** op. 21 pour harpe (mars 1919).

(23) Deuxième mélodie de **Quatre Poèmes** op. 3 de Henri de Régnier pour voix et piano (septembre-octobre 1903).

(24) Troisième mélodie de **Quatre Poèmes** op. 3.

(25) "Roussel l'a d'ailleurs fort bien compris, et nous le voyons, dans ses mélodies postérieures atteindre très vite la netteté et la simplicité de forme si frappantes, notamment dans l'admirable **Bachelier de Salamanque.** Il faut remarquer également la tendance à la synthèse dans la partie de piano, synthèse de l'impression d'ensemble qui se dégage du texte, n'empêche nullement les nuances du poème de se reflèter sur le "courant" musical et rythmique en des touches délicates qui l'illuminent sans l'interrompre." (notre de Jean Cartan).

(26) **Symphonie n° 2** op. 23 en sib.

(27) Cartan fait allusion à l'**Ode à un jeune gentilhomme,** première mélodie de **Deux Poèmes chinois** op. 12 de H.P. Roché d'après Giles.

(28) **L'Accueil des Muses,** sans no d opus, pour piano (septembre 1920). Composé à la mémoire de Claude Debussy, cette pièce fut d'abord publiée dans le **supplément** de **La Revue Musicale** de décembre 1920.

(29) **Introduction et Allegro** pour quintette à vent et piano (1926) remanié par l'auteur en 1930.

(30) Henri Benjamin Rabaud (1873-1949) compositeur, chef d'orchestre et directeur du Conservatoire de Paris, à la suite de Fauré, de 1920 à 1941.

(31) Marcel Samuel-Rousseau (1882-1955). Jean Cartan étudia quelque temps avec Samuel-Rousseau tout en terminant ses études classiques.

(32) "Je m'en voudrais de ne pas dire ici que Roussel (comme Debussy et Stravinsky) est à l'abri de toutes ces critiques. Dans ces vues générales, forcément sommaires, les meilleurs ne peuvent avoir place, s'ils sont, comme Roussel, en dehors de toute école, et sans disciplines véritables. Chez lui, si quelques détails sont parfois imparfaits, en revanche l'esprit souffle et lui assure pour l'avenir une vie dont je ne doute pas." (note de Jean Cartan).

(33) **Cinq grandes Odes - Les Muses.**

(34) **Apollon Musagète** (1927-1928, rev. 1947) ballet créé par les Ballets Russes, le 12 juin 1928, au théâtre Sarah Bernhardt.

(35) **Mavra** (1921-1922) opéra-bouffe d'après Pouchkine, créé à l'Opéra de Paris, le 3 juin 1922.



• "OPERA". **La diva et le souffleur.** Revue Autrement nº 71. 256 pages, dont 50 avec illustration. 80 F.

Le revue Autrement a consacré son numéro de juin 1985 — dirigé par Philippe Olivier, journaliste à Libération — au "phénomène Opéra", envisagé sous les divers angles de la musicologie, de l'ethnologie, de la sociologie, de l'économie, du cinéma, du rock, de l'architecture, de la psychanalyse etc.

Livraison irritante à plus d'un titre : florilège de tous les thèmes à la mode, recherche obstinée de la formule, tératologie envahissante — sacrée aussi bien que profane —, ingénuité aussi...

Mais ce ne sont que défauts véniels, en regard de la richesse, du foisonnement de ce dossier. Richesse de l'appareil statistique et analytique, des documentations biographique, bibliographique, discographique. Richesse enfin de la réflexion de collaborateurs aussi prestigieux que : Beaussant, Boulez, Kagel, Ligeti, Massin, Menger, Tubeuf etc.

Un ouvrage, en définitive, indispensable.

• Winton DEAN et Antony HICKS. **Haendel**. Collection Domaine musical. Editions du Rocher. 1985. 120 F.

Cet ouvrage fut d'abord publié à Londres, en 1980, dans le prestigieux New Grove Dicstionary of music and musicians. Il comprend deux parties : tout d'abord, une étude biographique et une bibliographie quasiment exhaustive que nous devons au grand musicologue anglais Winton Dean. Ensuite — dû cette fois à Antony Hicks — le catalogue, le plus complet jamais publié, des œuvres de Haendel. Sans oublier la liste des quelques 2400 bibliothèques répertoriées dans le monde, en fonction des sources musicales utilisées. Il s'agit donc, avant tout, d'un ouvrage de référence, réunissant une masse considérable d'informations (les auteurs s'étant interdit toute spéculation critique).

Véritable réhabilitation de Haendel, cette étude nous fait découvrir un homme bien différent du moralisateur à la triste perruque, que l'on a longtemps voulu nous faire accroire. Personnage complexe : arrogant, dictatorial, mais aussi d'une persévérante générosité, pétri de l'humour le plus caustique (on le comparait souvent à Swift...). "Hédoniste", "bon vieux païen de cœur", tel le décrivaient ses contemporains...

W. Dean nous montre aussi le compositeur aux prises avec la Compagnie d'opéra de la Noblesse, avec le puritanisme de ses commanditaires, avec les mœurs musicales de son temps qui autorisaient les "emprunts", les représentations et éditions pirate. Le musicologue met surtout l'accent sur la formation et sur le tempérament de Haendel, qui le portaient naturellement — comme plus tard Mozart — à penser pour le théâtre.

Les seules réserves que je ferai concernent la traduction. Ne trouvons-nous pas, par exemple, — au-delà des classiques "forme-chorale" ou "voix supportées par l'orchestre" — la description singulière de : "chorus d'oratorio qui vont de l'éjaculation spectaculaire à la cataracte puissante" ?

A ceci près, il s'agit — probablement — du meilleur ouvrage publié sur Haendel, à ce jour.

• Stanley SADIE. **Mozart.** Collection Domaine musical. Editions du Rocher. 1985. 120 F.

Seconde monographie de cette collection à être traduite du New Grove Dictionary, le "Mozart" du musicologue anglais Stanley Sadie (par ailleurs, maître d'œuvre de la fameuse encyclopédie) comprend une biographie du compositeur, une analyse des œuvres et de leur esthétique, une bibliographie très complète, ainsi que le catalogue exhaustif de la production mozartienne (K., titres, tonalités, instrumentations, datations, références manuscrites, éditions, remarques diverses).

Conforme au parti pris de la collection, ce volume est — avant tout — un outil de référence, excluant donc tout jugement de valeur. Remarquable travail de synthèse, qui replace toujours la création dans son contexte événementiel.
Il est cependant regrettable que l'auteur — apparemment peu au fait des récentes études sur la chronologie des œuvres ultimes de Mozart — redonne force et vigueur à la trop édifiante légende, créée autour du Requiem par la veuve du compositeur (espérons que le "Mozart" de Philippe A. Autexier — à paraître en mars prochain, chez H. Champion — pourra apporter, sur cette chronologie tant controversée, une lumière définitive).

Déplorons, enfin, que le traducteur de cette collection ne connaisse pas mieux la terminologie musicale. Un exemple, parmi d'autres : "Key" — faux-ami... — ne signifie pas "clé", mais "tonalité"... Il semble ignorer, par ailleurs, les tables de conversion : "Mozart était petit de taille, ne mesurant guère plus d'un mètre soixante-quinze", assure-t-il...

Un ouvrage, au demeurant, fort utile — par la richesse de sa documentation et son extrême maniabilité.

• Paul ROUSSEL. **W.-A. Mozart raconté en 50 chefs-d'œuvre.** 344 pages. Les Editions de l'Homme. Montréal (Distributeur pour la France : Inter-Forum, 13, rue de la Glacière 75013 Paris) 1985.

L'auteur a fait ici un choix de 50 compositions, qui lui paraissent représentatives de la production mozartienne des quinze dernières années; elles s'échelonnent du K. 271 au K. 622.

Chaque analyse est précédée d'une mise en perspective biographique, et suivie de la liste chronologique des œuvres que Mozart composa pendant la même période. Pour étayer ses commentaires, Paul Roussel a largement utilisé la correspondance de Mozart (en se référant fort heureusement à la version anglaise d'Emily Anderson — toutes les traductions françaises ayant été pieusement expurgées).

Ceci dit, cet ouvrage n'est pas sans défauts : didactisme parfois puéril, abus d'adjectifs, trop grande subjectivité (Paul Roussel ne porte pas, à l'évidence, Don Giovanni dans son cœur...). L'auteur, en outre, ne sait pas toujours résister à la tentation hagiographique... Cependant, bien qu'il ne puisse être considéré comme de référence, cet ouvrage — s'il en est fait un usage critique — pourra rendre de grands services à nos collègues. Signalons, enfin, qu'il est très agréablement illustré — souvent de manière originale.

- René TERRASSON. **Pelléas et Mélisande, ou L'Initiation.** Préface de François Lesure. 205 pages. Editions Edimaf. 95 F.

"En réinsérant Pelléas dans l'univers de Maeterlinck, René Terrasson nous apprend plus sur le chef-d'œuvre de Debussy que n'importe quelle nouvelle analyse musicologique", écrit François Lesure. En effet, René Terrasson — plutôt que d'opposer texte et musique, comme il a toujours été fait — s'est attaché à comprendre pourquoi Claude Debussy a, d'une part, élu le drame de Maeterlinck, d'autre part, privilégié, aménagé ou supprimé certaines scènes.

L'auteur distingue trente-six cellules musicales à valeur mélodique ou rythmique, qui ne sont en aucun cas des leitmotive — les structures, chez Debussy, se modifiant sans cesse. Cellules qui sont les attributs de personnages, de sentiments, de forces, de lieux, mais dont il faut retenir plutôt l'esprit que la lettre.

Sachons gré à René Terrasson — qui est aussi un praticien de l'art, puisque Directeur Général de l'Opéra du Rhin — de restituer au chef-d'œuvre de Debussy sa charge symbolique et ésotérique, en même temps que son historicité.

Ouvrage, à tous égards, exceptionnel!

- Gérard de NERVAL. **Lettres à Franz Liszt.** Fascicule 52. 39 pages. Presses Universitaires de Namur, 61, rue de Bruxelles, B-5000 Namur.

Voici 11 lettres écrites entre 1850 et 1854, dont 8 jusqu'ici inédites (retrouvées dans le Goethe - und Schiller — Archiv, de Weimar). Documents qui éclairent d'un jour nouveau la relation entre les deux artistes, la genèse de "Sylvie" et d'"Aurélia", l'histoire du wagnérisme en France, ainsi que les mœurs journalistiques de l'époque (ont-elles d'ailleurs tellement changé ?).
Nous découvrons, en effet, que Nerval n'a jamais assisté aux fêtes de Weimar, non plus qu'aux opéras wagnériens, qu'il décrit pourtant avec enthousiasme dans différentes feuilles parisiennes — chroniques rédigées de la main charitable de la princesse de Sayn-Wittgenstein, amie de Liszt. Nous découvrons aussi que Franz Liszt est, en fait, l'auteur de son propre panégyrique paru dans "La Presse", sous la signature de Nerval.

Au fil des lettres, nous assistons à la dégradation progressive de l'état mental du poète. D'abord, une certaine désinvolture à l'égard de la ponctuation, de la place des majuscules, de l'orthographe, qui deviendra rapidement dyslexie caractérisée.
Il ne convient cependant pas de mettre — comme le font les savants commentateurs de ces lettres — toutes les obscurités du texte sur le compte de la santé mentale de l'auteur du "Voyage en Orient". Ce serait méconnaître les préoccupations ésotériques qui unissaient Nerval, Liszt, le grand-duc de Saxe-Weimar et le fameur docteur Blanche qui soigna le poète dans sa clinique, (installée dans la "folie" Sandrin, que l'on peut encore apercevoir au 22, de la rue Norvins, à Montmartre).

Francis COUSTE

LES PETITS CHANTEURS DE PARIS

Tout instituteur qui dans sa classe remarque une jolie voix chez un enfant aimant chanter, devrait indiquer aux parents l'existence des **"Petits Chanteurs de Paris".** En effet, ce groupe, fondé en 1981 avec l'appui de la Mairie de Paris et du Ministère de la Culture, dans le but de créer en France un chœur de garçons susceptible d'égaler les meilleurs chœurs étrangers, mérite d'être mieux connu. Pour atteindre ce niveau de qualité, l'école est devenue Maitrise, inspirée des écoles maitrisiennes de jadis. Installée dans le Cloître des Billettes (XIIe siècle) située au cœur du Marais, les cours de musique comprennent le chant choral, le solfège, la technique vocale et l'histoire de la musique; l'enseignement classique est dispensé dans une école primaire de la Ville de Paris et au Collège Octave Gréard qui accueille déjà la Maitrise de Radio-France, les élèves du Conservatoire de Paris et les petits Rats de l'Opéra dans un système d'aménagement d'horaires, et ce jusqu'à la 3e.

Le recrutement s'opère lors d'une audition. L'enfant désireux d'entrer aux Petits Chanteurs de Paris doit, bien sur avoir une jolie voix. Il est souhaitable aussi qu'il possède des notions de solfège. **Patrick Marco,** assistant de Michel Piquemal, un ancien des classes des Métiers de la Musique de Sêvres en est le Directeur musical. **Didier Bouture** chef de chœur. **Catherine Charles** pianiste-accompagnateur, professeur de solfège et **Sylvie Portal** professeur de technique vocale.

L'année 1985 a marqué la découverte par le public de ce chœur d'enfants de niveau international. Un concert est prévu en décembre et nous vous suggérons de ne pas le manquer.

Le groupe **"HENKEL France"** spécialiste de la chimie appliquée compte une longue tradition de mécénat. Il apporte son appui aux Petits Chanteurs, ainsi que le **Ministère de la Culture** et la **Ville de Paris** qui encouragent cette formation.

Maitrise Nationale d'Enfants - 24, rue des Archives - 75004 Paris - Tél. (1) 42.77.81.88

nOtre discOthèque

LES COMPACTS

CD **Richard WAGNER** (1813-1883), **Wieland WAGNER** (1917-1966), **Karl BOHM** (1894-1981) *Das Rheingold, Die Walküre, Siegfried, Götterdämmerung* (4 coffrets : 2 CD, 4 CD, 4 CD, 4 CD).
PHILIPS... (ADD)...

Août 1967 Festival de Bayreuth.

Dix mois plus tôt la mort de Wieland Wagner mettait un terme à l'aventure fabuleuse d'une recherche exclusive de réciprocité immédiate Son-Image-Drame à laquelle toute une génération s'était finalement associée. La disparition d'un génie révèle toujours un vide, nous avions par surcroît la sensation douloureuse d'une trajectoire interrompue, interdite. Ses mises en scène furent progressivement retirées du théâtre jusqu'au dernier Parsifal de 1973, après la 101e représentation. Seuls, disques, photos, maquettes de décor exposés à Wahnfried et quelques trop rares films allaient conserver le témoignage de cet extraordinaire passé. La "troupe de Bayreuth" avait subjugué le monde, portant l'Art Lyrique à l'un des plus hauts sommets de toute son histoire.

Depuis vingt ans cette Tétralogie que Philips produit désormais sous les deux formes compacte et traditionnelle demeure unique en ce qu'elle réunit les avantages du "direct" à la qualité technique d'une prise de studio. La salle résonne ici d'une émotion silencieuse. A la façon d'un miroir le public renvoie aux artistes cette passion qu'ils engendrent, les conduisant à se surpasser eux mêmes. Et quels artistes : **Karl Böhm** au pupitre, *Chœurs et Orchestre du festival de Bayreuth* (chef des Chœurs : **Wilhelm Pitz), Wolfgang Windgassen, Gustav Neidlinger, Birgit Nilsson, Martha Mödl, Anja Silja, Theo Adam, Erwin Wohlfahrt, Martti Talvela, Kurt Böhme, Leonie Rysanek, James King Josef Greindl** etc. De quoi rêver. C'était il y a vingt ans. Qui peut aujourd'hui réunir tant de grandes voix!

Le CD est venu à temps pour immortaliser de tels documents. Personnellement je ne peux oublier les filles du Rhin du "Rheingold" et du "Crépuscule", la Sieglinde (Rysanek) de la "Walkyrie", le Mime (Wohlfahrt) du 2e acte de "Siegfried", les hommes de Hagen, Hagen (Greindl) lui même, les scènes finales de la Walkyrie (Adam-Nilsson), de Siegfried (Windgassen-Nilsson), du Crépuscule (Nilsson), et surtout, surtout la scène entre Brünnhilde et Waltraute (Nilsson-Mödl) toutes deux seules au premier acte du Crépuscule; la dernière fois que Martha Mödl montait sur les planches de Bayreuth après y avoir chanté Kundry, Isolde, et Brünnhilde, depuis 1951. Cette grande artiste à la voix usée alors, avec une infinie noblesse et sans la moindre outrance a su donner au personnage de Waltraute une dimension tragique absolument affolante. Merci à Philips de nous permettre grâce au disque compact de réentendre tout cela proprement.

Le CD, en outre, restitue une foule de détails que le microsillon nous avait dissimulé; détails d'orchestre pour la plupart. L'enregistrement nous apparait si clair, si précis que même le souffleur, très discrètement, se manifeste parfois. Ainsi l'une des trois Nornes aurait eu quelques défaillances le soir de cette représentation là. Personne alors ne l'avait remarqué.

Un regret enfin : la publication en CD correspond à peu près au vingtième anniversaire de la mort de Wieland, plutôt que de faire suivre un beau texte à la mémoire de Karl Böhm par des considérations psychanalytiques fort longues au sujet du "Ring", Philips aurait pu consacrer quleques pages des quatre albums joints aux quatre coffrets à Wieland Wagner lui-même. Quelques autres photos en couleur des décors auraient également été bienvenues; en particulier les 1e et 3e tableaux de "l'Or du Rhin" et le rocher de Brünnhilde à la fin du Götterdämmerung, cette renouveauté discographique aurait été historiquement plus complète.

CD **Leonard BERNSTEIN** (né en 1918)
West Side Story
On the waterfront (suite symphonique)
Deutsche Grammophon... (DDD)... **415 253-2**

Bernstein dirige enfin l'intégrale de son West Side Story célébrissime (il s'agit de la comédie musicale antérieure au film de quelques années) avec dans les principaux rôles **Kiri Te Kanawa, José Carreras, Tatiana Troyanos** et **Kurt Ollmann.** De quoi jeter aux oubliettes la Bande Originale très incomplete qui nous avait pourtant ravi, et l'excellente Suite Symphonique déjà éditée par la Deutsche avec le même Bernstein au pupitre de l'Orchestre Symphonique de Los Angeles. Passant du théâtre au cinéma, la musique n'a guère subi d'autre modification que dans l'ordonnance des scènes; de même, "America" ne requiert par la participation du chœur. La scène du bal est ici complète pour la première fois, avec cette merveilleuse musique de la rencontre entre Maria et Tony, et ce n'est pas le moindre avantage de l'enregistrement.

Inutile de préciser l'excellence de l'orchestre!

Compact ou microsillon, mais avec une très nette préférence pour le compact qui ne s'use pas, voici un merveilleux cadeau.

Après le "stress" latent de West Side Story, "Sur les quais" proposé uniquement dans la version CD paraît étonnament calme. ("Sur les quais" : suite symphonique, enregistrement 1981, Orchestre Philharmonique d'Israël, est également disponible en microsillon avec "Halil" pour flûte cordes et percussion, et trois méditations pour violoncelle et orchestre extraites de la "Messe").

Les 33 Tours

- **Leos JANACEK** (1854-1928)
  Danses Lachiennes
  Idylle
  ERATO... numérique... **NUM 75191**
  (Disponible en CD)

Les six "danses de Lachs" ou "Lachiennes" : La Patriarcale 1, La bénite, Danse du forgeron, La Patriarcale 2, Danse de village, Les petites scies, empruntent au folklore que Janacek n'allait plus cesser d'explorer ensuite. Ces œuvrettes de 1889, tout comme "Idylle" pour orchestre à cordes qui les précède constituent d'exquises et pittoresques miniatures, en particulier les seconde, troisième et sixième danses. Elles s'affirment comme la manifestation encore fragile d'une identité ethnique ouvrant sur de nouveaux paysages. **James Conlon** à la tête du bel **Orchestre Symphonique de Rotterdam** donne de ces compositions de jeunesse une version à la fois romantique et chaleureuse sachant faire sonner les cordes à l'envi.

Hervé MUSSON

• **Duo Guitare/Luth et Clavecin.** Ortiz, Dowland, Vivaldi, Boccherini, Beethoven, Rodrigo...
Arnaud DUMOND, luth et guitare - *Michelle DELFOSSE,* clavecin
Disque SEL 300 232

Voici une alliance peu banale de deux instruments à cordes pincées différemment. Ce qui pourrait être un pléonasme sonore est en réalité un subtil camaïeu musical. La plupart des œuvres présentées est un arrangement très habile et très crédible à partir d'originaux pour deux luths, deux violes de gambe, viole de gambe et luth, violon et continuo, guitare et quatuor à cordes etc... Les œuvres retenues vont du 16ᵉ siècle à nos jours et viennent des principaux pays de l'Europe musicale.

L'immense talent des interprètes font de cette véritable anthologie un divertissement de très grande classe. La très bonne prise de son stéréophonique permet de distancier fort agréablement les deux instruments.

• **Johann Sebastian BACH** (1685-1750) : **Oeuvres d'orgue**
Préludes et Fugues en Ré maj. *BWV 532,* en ut min. *BWV 549,* en ré min. *BWV 539,* en Do Maj. BWV 547 - *Sonate en trio nᵉ 4* en mi min. *BWV 528 - Fugue* en Sol Maj. *BWV 576* (1) *Toccata et Fugue Dorienne BWV - Partita* sur le choral : "Sei gegrüsst, Jesu gütig" *BWV 768 - Passacaille et Fugue* en ut min. *BWV 582* (2)
(1) Christoph ALBRECHT à l'Orgue Gottfried Silbermann de Crostau (RDA)
(2) Karl RICHTER au grand Orgue Gottfried Silbermann de la Cathédrale de Freiberg (RDA)
Disques ETERNA nᵉ 8 25 759 et 8 27 378 (RDA)

Voici deux disques passionnants pour les amateurs d'Orgue en ce qu'ils nous permettent d'entendre deux instruments de *Gottfried Silbermann* (1683-1753), le contemporain et l'ami de Jean-Sebastien Bach. Ne pas confondre avec son frère aîné Andréas dont les Orgues alsaciennes sont construites dans le "goût français". Les instruments de Gottfried Silbermann sont pratiquement inconnus à l'ouest. Faut-il rappeler que la Thuringe et la Saxe, Weimar, Leipzig et Dresde sont en Allemagne Démocratique aujourd'hui. Les instruments que Bach, Walther, Homilius, Zachow, Telemann jouaient sont très différents de ceux de l'Allemagne du Nord, des Pays-Bas ou du Danemark qui ne sont vraiment idéal que pour Sweelinch, Buxtehude, Reincken, même si l'œuvre du Cantor y sonne encore très bien. Ceux que la guerre n'a pas massacré (les merveilleux instruments de Dresde ont été détruits) "parlent" plus calmement, ont des tailles larges et des principaux flûtés, un diapason plus élevé que le nôtre aujourd'hui. Nous avons là l'occasion rarissime d'entendre des œuvres d'orgue sur des instruments que Bach auraient pu jouer!

Nous retrouvons avec émotion le merveilleux interprète de Bach trop tôt disparu (1981) que fut Karl Richter. Son interprétation parfois hâtivement décriée par quelques jeunes organistes baroquisants m'apparaît emplie d'une sérénité, d'une grandeur et d'une spiritualité toute luthérienne ainsi que d'un sens suprême de la construction.

Texte de présentation en allemand.

• **J.S. BACH :** Deux cantates : "Erschallet, ihr Lieder" BWV 172 et "Also hat Gott die Welt geliebt" BWV 68
Arleen Auger - Ortrun Wenkel - Peter Schreier - Theo Adam
Chœur Saint Thomas de Leipzig - Le nouveau collegium musicum Bach de Leipzig
Direction Hans-Joachim Rotzsch.
Disque ETERNA 8 27 517 (RDA)

Deux cantates pour la Pentecôte (premier et deuxième jours) particulièrement éclatantes et riches dans leur instrumentation : 3 trompettes, cor soprano, 3 trombones, 2 hautbois, taille (cor anglais), basson, violoncelle piccolo, orgue. L'une comme l'autre manifestent une joie, une confiance et une tendresse sans pareilles, un instant de bonheur et de fête. L'interprétation des "Leipziger" est jubilante, et dansante à souhait. L'emploi des instruments modernes ne flétrit en rien le contexte baroque de cette musique. Elle se situe dans une conception et avec une exigence proches de celles de Helmuth Rilling. C'est assez dire que la justesse des voix est irréprochable, la mise en place impeccable, l'équilibre des voix et des instruments parfaits. Et cependant rien de tout cela n'est aseptisé, nous avons affaire là à une version de premier ordre, sensible et vivante à l'enthousiasme communicatif.

Texte de présentation en allemand.

• **Oeuvres pour deux pianos et piano à quatre mains : Mozart, Beethoven, Schubert.**
Geneviève et Bernard PICAVET.
Disque SEL 300 242

J'ai récemment rendu compte dans ces colonnes d'un enregistrement du duo Picavet consacré au groupe des six. J'avais dit mon enthousiasme. Je me réjouis que la carrière discographique de ce couple sympatique se poursuive. L'enregistrement d'aujoud'hui, contrairement au précédent propose des œuvres parmi les plus connues du répertoire pour cette formation. On ne peut pas oublier dans la Fantaisie en Fa min. de F. Schubert ni Gaby et Robert Casadesus, ni Hélène et Emile Guillels, ni Alfred Brendel et Walther Klein. L'exécution des Picavet, très propre au demeurant, souffre de cette involontaire comparaison au sommet. Pour ma part je regrette l'entrée en force du premier thème où l'on était habitué à plus d'ineffable mystère et qui prédispose mal pour la suite où pourtant les choses s'arrangent. La sonate op. 6 en Ré Maj. de Beethoven, moins métaphysique, est interprétée avec beaucoup d'allure et de panache. Enfin c'est dans un véritable esprit d'opéra-bouffa, et c'est le bon, que la sonate pour deux pianos en Ré maj. de Mozart est jouée.

Un disque très bien venu pour Beethoven et Mozart dans lequel l'attrait des deux magnifiques Bösendörfer, parfaitement mis en valeur par une excellente prise de son, n'est pas mince.

Jean-Jacques PREVOST

• **André CAMPRA** (1660-1744) **Tancrède**

L'opéra français, privé depuis dix ans des fastes Lullistes par la mort du florentin retrouve son éclat, en 1697 avec *"L'Europe Galante"*, ouvrage du compositeur Aixois **André Campra.** Viendra ensuite le *Carnaval de Venise*, autre brillant succès qui entraînera la démission de Campra, jusque là Maître de Chapelle à Notre Dame de Paris. Il donnera ensuite *Hésione* (1700) *Idoménée* (1701), puis *Tancrède* (1702). Nommé Maître de Chapelle du Roi en 1723 Campra consacrera la fin de sa vie à la composition de musique religieuse (psaumes, motets, messes).

D'origine turinoise par son père, André Campra apporte à la musique dramatique une souplesse italienne qui n'apparaissait guère chez Lulli, francisé au suprême degré.

Tancrède (livret de Danchet) s'inspire librement de la *Jérusalem delivrée* du **Tasse,** (ouvrage qui avait déjà inspiré le *Combat de Tancrède et Clorinde* de Monteverdi) et relate un épisode d'une croisade de Godefroy de Bouillon.

Le premier acte, *en sol mineur* et sans voix de femmes dans les chœurs (!) dépeint le camp des Sarrazins. Le second, *en Sol Majeur* et avec chœurs mixtes (!) celui des chrétiens. C'est seulement à l'acte V qu'est évoqué le duel du prince chrétien *Tancrède* contre sa bien aimée *Clorinde* qui avait revêtu l'armure du chef sarrazin *Argant*. Comme il est de règle dans la tragédie classique, les épisodes sanglants se déroulent en coulisse et les grandes pages vocales sont surtout consacrées aux états d'âme des quatre principaux protagonistes.

Nous retiendrons en particulier l'air *Herminie* à l'acte I, formant un ravissant *trio sans basse,* avec la flûte et le violon, l'Air de *Tancrède* (Basse) *"Sombres forêts"*, d'une belle émotion classique, le *récitatif* très imagé *d'Herminie* au début de l'acte V.

L'éditeur n'a d'ailleurs gravé que les pages les plus significatives : l'on peut tout de même regretter que *Clorinde* n'apparaisse

pas. Campra a confié les deux rôles masculins (et guerriers) à des voix graves. Le *Tancrède* de **Jacques Bona** est vocalement très séduisant. D'origine Aixoise (et son épouse à la ville), **Catherine Dussant** est une Herminie infiniment touchante, au timbre d'une rare pureté. Ces deux chanteurs, rompus à tous les secrets de la musique baroque par une constante pratique, ne transforment pas leur prestation en exemple musicologique, mais dosent judicieusement l'expression et les recherches de style.

Le chef d'orchestre, les chœurs sont tous Provençaux. De légères imperfections sont largement rachetées par un enthousiasme communicatif. L'enregistrement se termine par quelques danses extraites de l'ouvrage dans lesquelles **Campra**, avant **Milhaud** s'est inspiré des timbres populaires de sa province natale.

Jalon très intéressant dans l'histoire de l'opéra français, ce disque, (dont la pochette donne le livret des textes chantés, et s'orne d'une tapisserie que l'on peut voir au Musée d'Aix en Provence) mérite toute notre attention.

Enregistré en 1981
Pierre VERANY
P.V. 1811 CA 681
Ensemble Instrumental de Provence
Direction **Clément Zaffini**
Ensemble Vocal d'Avignon
Direction **Georges Durand**
Catherine Dussant : soprano
Jacques Bona, Armand Arapian : basses
Reconstitution **Clément Zaffini**

- **Georg Friedrich HAENDEL** (1685-1759)

La firme Est-Allemande **Eterna** propose d'intéressantes réalisations à l'occasion du *Jubilé Händel :*
— *L'Oratorio* **Israël en Egypte** 8.27 664 665 (2 disques)
— Les douze *Concerti grossi* op. 6 **HWV** 319 à 330, 3 disques 8.27 832 - 8.27 833 - 8.27 834
— *Six sonates* pour *deux hautbois et continuo* HWV 380 à 385 8.27 835
— *Cinq Sonates* pour *hautbois et basse continue* 8.27 836 et enfin
Quatre Sonates pour violon et basse chiffrée dont l'enregistrement nous est parvenu **(ETERNA st... 8.27 831)**

L'on assure que *Brahms,* abonné aux publications des sociétés *Haendel et Bach* posait respectueusement les envois de la 1e sur son piano (sans les ouvrir) et disait "Il doit y avoir de bien belles choses là dedans"... mais se précipitait sur les éditions de la seconde pour les déchiffrer immédiatement!

A l'écoute de la présente gravure, il est permis de se demander si ce préjugé (que nous partageons tous plus ou moins) ne repose pas, en partie, sur un malentendu. Au verso de la pochette et à la suite d'une importante notice (en Allemand seulement) figurent les thèmes des quatre mouvements de chaque *Sonate.* Leur lecture décourage un tantinet : les mélodies paraissent parfois un peu sèches ou systématiques; la sempiternelle alternance *vif-lent-vif-lent* de la *Sonate da chiesa* avec ses pièces régulièrement monothématiques et bipartites nous berce d'avance... Tout de même, il faut écouter! Tout s'éclaire alors! Dans ses sonates pour violon et clavecin obligé, Bach note tout, et non seulement l'harmonie de la main droite du clavier mais encore l'ornementation de la ligne violonistique. La richesse de l'ensemble apparaît dès la lecture et s'impose aux interprètes. Chez Haendel, la basse n'est que chiffrée et la partie de violon n'est en fait elle même qu'un canevas, qu'il faut enrichir et assouplir et qui ne trouve sa véritable signification qu'à ce prix.

C'est ce qui est admirablement réalisé dans ce disque : notes inégales des *allegros,* cadences finales ou agréments (encore variés lors des reprises) des *adagios* ressuscitent cette musique et lui rendent admirablement justice.

Aucun renseignement (hélas) sur les instruments utilisés. (*"la"* baroque)

La prise de son est vivante (respiration du violoniste!). La main droite du clavecin est peut-être captée un peu trop discrètement par rapport au couple — très homogène et présent — gambe main gauche. En égard à la restitution très réussie c'est parfois regrettable mais l'interprétation du violoniste *Gustav Schmahl* est si belle...

Gustav Schmahl (violine), **Siegfried Pank** (gambe), **Walter Heinz Bernstein** (cembalo).

- **J.S. BACH. L'ensemble des cantates.**
Volume 36 (BWV 147 à 151)

Voici l'avant dernier coffret de la gigantesque intégrale entreprise par **Teldec** (que nous remercions d'avoir bien voulu nous confier). Aux deux disques qu'il contient sont joints deux livrets, l'un présentant en format réduit mais pourtant bien lisible les partitions complètes des 5 ouvrages, l'autre comportant, outre la totalité des textes mis en musique, une introduction de *Gerhard Schuhmacher* donnant l'essentiel de ce qu'il faut savoir sur la chronologie, la construction, le style, l'esprit de chaque œuvre : tout cela en trois langues, Allemand, Anglais, Français. Ce second livret s'achève par la liste complète des instruments anciens utilisés, avec l'origine et la date de facture, et par le nom de chaque instrumentiste. C'est dire le soin qui préside à cette réalisation sous tous ses aspects.

Les cantates 147, 148, 151 se rattachent aux grands cycles annuels entrepris par le *Cantor* dès son arrivée à Leipzig. La cantate 149 est quelque peu postérieure. Ces œuvres, bien que l'intérêt en soit sans cesse renouvelé et que les surprises savoureuses y abondent, sont toutes caractérisées par une très décelable influence italienne (en particulier dans les récitatifs et les airs) et par la présence d'un *choral.* Tout autre est la cantate 150, sans doute une des premières composées (durant le séjour à Weimar). Comme les cantates 106 ou 4, elle s'apparente encore au *motet*, les versets successifs étant traduits par de brèves et vigoureuses séquences musicales, très typées, s'enchaînant rapidement les unes aux autres et utilisant plus fréquemment le chœur que les soli.

Pour les nos 147 et 148, l'interprétation est confiée à *Nicolas Harnoncourt* qui dirige son *Concentus* musical de Vienne et le Tölzen Kanbenchor. Les parties de *soprano et d'alto,* pour les soli et les chœurs, sont donc assurées par des voix de jeunes garçons, dans une optique résolument conforme aux conditions du XVIII siècle. Avec une légère réserve pour le jeune soliste alto, elle nous comble par sa fraîcheur, sa justesse, sa souplesse, sa spontanéité. Les parties instrumentales concertantes sont de toute beauté, en particulier le violon *d'Alice Harnoncourt.*

La cantate 147 débute par ces paroles *"que le cœur, la bouche, les actes et la vie témoignent sans crainte ni hypocrisie".* Harnoncourt rend au texte toute la vigueur de la traduction musicale qu'en donne Bach. Le célèbre *choral* est pris dans un tempo qui, on peut l'espérer, dissuadera définitement les pianistes et organistes (auxquels le répertoire ne manque pourtant pas...) de l'inscrire — en bis sirupeux — au terme de leurs programmes. L'*air* de soprano qui précède sa première apparition contraste par une exécution très méditative. Une trompette *naturelle* en *ut* prouve que Bach dosait parfaitement les sonorités, fait dont on pourrait douter lorsque les cuivres anachroniques de certaines *"exécutions"* couvrent tout le reste de l'appareil instrumental et vocal! Il est particulièrement heureux qu'après une déjà longue et fort brillante carrière, le ténor *Kurt Equiluz* soit au sommet de ses possibilités vocales et expressives pour cette intégrale. Ses *"récits"* sont si vivants que l'on se croirait au jour de la première *Pentecôte* : il semble nous parler dans notre propre langue! C'est l'émotion même de l'Evangéliste écrivant son histoire... Les modulations hardies, les dissonances continuelles (arrachées à Bach par la force du texte) et qui abondent dans le continuo, sont répercutées de façon poignante dans sa ligne de chant. Il faut également rendre justice à l'excellente basse *Thomas Hampson.*

Les points forts de la très jubilante et dansante cantate 148 *("Rendez à l'Eternel gloire pour son nom")* sont le grand air de ténor avec violon obligé et l'étonnant *Aria da capo* pour *voix*

d'alto deux *hautbois d'amour, hautbois de chasse et continuo.* Une voix de haute contre (celle de *Paul Esswood*) était cette fois-ci indispensable pour tenir tête à ce rustique quatuor (la ligne de basse est confiée au *Fagott*). L'enchantement est constant! Justesse parfaite, dynamisme, ainsi qu'une grande sensibilité dans le *Récitatif* qui précède *"Comme le cerf brame après l'eau vive, ainsi je crie vers Toi, Seigneur"*. Chez tous les interprètes, nous retrouvons les mêmes éminentes qualités déjà soulignées à propos de l'œuvre précédente, avec peut-être, ça et là, un soupçon de moindre sécurité, tant l'écriture requiert de virtuosité...

Cantate 149 quelques années après la floraison (un peu forcée?) des grands cycles annuels marquant ses débuts à Leipzig. J.S. Bach semble avoir repris la plume avec enthousiasme pour célébrer la fête de St Michel. Le premier chœur, dont le "maître mot" *Singet* évoque le motet à double chœur du même nom, offre une somptueuse écriture en deux blocs, voix et cordes d'une part, vents de l'autre. Quatre solistes se partagent le centre de la cantate : un duo alto-ténor, assuré par les artistes déjà présents pour la 148, précède d'un air de Basse fort bien détaillé par *Max von Egmond* et d'un grand *Aria da capo* ou le jeune soprano *Sébastien Hennig* rivalise de chaleur et d'aisance avec les cordes qui l'accompagnent. On doit mentionner une cinquième vedette : *le fagott,* qui concerte avec les voix dans l'air de basse et dans le duo; la prise de son nous restitue sa prestation jusque et y compris le bruit des clés... Cette œuvre, comme les deux suivantes, est dirigée par *Gustav Leonhardt* entouré du *Léonhardt-Consort* et d'un chœur qui réunit les enfants du *Knabenchor-Hannover* et le *Collegium-vocale de Philippe Herreweghe.* La présence de hautes-contres dans le pupitre d'alto le renforce agréablement, bien qu'un peu à l'excès à quelques brefs instants.

La robustesse de cette chorale et la personnalité de *Gustav Leonhardt* servent au mieux le style de la *Cantate 150* qui ne comprend, en dehors des chœurs — nombreux et contrastés — qu'un bref solo de soprano, ici *Ansgar Pfeiffer,* et un trio Haute Contre-Ténor-Basse, propulsé par une stupéfiante partie de violoncelle figurant la tempête à laquelle le texte fait allusion. Les deux derniers n^{os} confiés au chœur, sont très réussis, l'un avec le scintillement des deux parties de violon, l'autre avec la gravité hiératique des quatre mesures de *basse obstinée* qui le sous tendent jusqu'à l'ultime mesure.

"Doux réconfort, mon Jésus vient" sussure *Sébastien Henning*, enveloppé des volutes de la flûte traversière dans la première page de la *Cantate 151.* L'allegro suivant est d'une vivacité ailée qui ramène finalement l'adagio initial. Un sobre récitatif de basse introduit l'air du Hte Contre qui dialogue avec hautbois d'amour, violons et alto. Dernier récitatif de ténor et *choral* terminent, comme a regret cette cantate qui se dépouille peu à peu de toutes les richesses musicales pour se conclure dans une discrète humilité.

(Le diapason adopté, dit "baroque" est à près d'un 1/2 ton au dessous du nôtre, bien que l'on sache maintenant qu'il y avait plus d'un *"la"* à Leipzig du temps de Bach. Du moins les voix aigües sont-elles sagement ménagées dans ce parti-pris).

Der Alte Werk TELDEC 6 356545

• J.S. BACH Inventions et Symphonies

(quinze inventions à deux parties)
(quinze inventions à trois parties)

Destinées, à l'origine, au fils ainé de J.S. Bach, *Wilhem Friedmann* (né en 1710) ces pièces apparaissent d'abord dans le *Klavierbüchlein* (petit livre pour clavier) composé à son usage dès 1720. Elles se succèdent alors par ordre de difficulté croissante, c'est à dire avec des armures de plus en plus nourries. Mais leur but dépasse de loin le seul apprentissage d'une technique instrumentale. Comme le paternel mentor le précisera lors d'une mise au net définitive, en 1723, non seulement elles doivent donner la maitrise de la conduite de deux, puis de trois voix, mais encore susciter un "jeu chantant" et provoquer "un avant goût prononcé de la composition".

Cette version de 1723 propose un nouvel agencement : pour chacun des deux groupes de quinze pièces, les deux tons homonymes se succèdent par ordre ascendant, de *do à si* — principe déjà appliqué, l'année précédente dans le Premier Volume du *Clavier bien tempéré* — mais ici, les tonalités trop "chargées" sont évitées (au maximum 5 dièses ou 4 bémols...). C'est le classement retenu pour le présent enregistrement.

Il serai déplacé d'insister sur la magistrale leçon de polyphonie et de rhétorique musicale constituée par cet ensemble où la maîtrise d'un compositeur de 35 ans, parvenu au sommet de son art se conjugue avec la science pédagogique la plus affectueusement attentive.

Toujours soucieux de belle facture instrumentale, l'auteur aurait probablement apprécié le choix du très noble clavecin qui résonne ici. Construit par *Jean Couchet* en 1671, à Anvers, il fut l'objet de deux ravalements (c'est à dire, essentiellement, de l'augmentation de son ambitus, dans le grave) par les facteurs Parisiens *Nicolas Blanchet* (vers 1759) puis *Pascal Taskin* (en 1778) et enfin restauré, voici 5 ans par *Hubert Bedard* (la = 392)ı

Il est la propriété de l'interprète, **Kenneth Gilbert,** qui se garde bien de transformer ces chefs d'œuvre en "faire-valoir" de virtuose. Les tempos, l'ornementation, la registration sont d'une sobriété exemplaire, permettant une totale "lisibilité", qui ne sert que mieux leur perfection. (Les jeunes pianistes pourront constater qu'en jouant à deux claviers on résout tout naturellement quelques problématiques croisements de mains, rencontrés ça et là).

Kenneth Gilbert *clavecin;* **ARCHIV** *Digital Stereo* 415.112.1

• Concert dans la maison de Haendel à Halle

Le programme, très habilement structuré se présente de la façon suivante :

1e face :

1) *Fugue* pour orgue en do mineur
2) *Sonate* pour violon et continuo en sol mineur
3) *Cantate* pour soprano et continuo en Sol Majeur et sol mineur

2e face :

4) *Prélude* et Air varié pour clavecin en Si b Majeur
5) *Sonate* pour viole de gambe et clavecin concertant en Do Majeur
6) *Fugue* pour orgue en Sol Majeur

Toutes les œuvres choisies retiennent l'attention et nous révèlent du compositeur un aspect moins bien connu que celui des Oratorios ou des Opéras.

Les deux *fugues* sont rendues encore plus attachantes par les charmantes sonorités de l'orgue positif sur lequel les notes répétées du *sujet* en Sol Majeur sont d'un effet irrésistible.

Les *Sonates* pour archet (violon ou viole de gambe) et continuo, utilisent la coupe italienne de la *Sonata da chiesa* (plan adopté par **J.S. Bach** dans les œuvres pour violon ou viole de gambe et clavecin obligé : lent-vif-lent-vif). Les sonorités des instruments anciens utilisés sont très attachantes et la réalisation de la basse continue est réellement intéressante. On aimerait peut-être un peu plus de "folie" dans la gigue qui termine la sonate pour violon. Par contre, l'espèce de *Musette* qui clôt la sonate pour viole de gambe annonce plaisamment le 3e thème du *scherzo* de la **Symphonie Pastorale** par sa gaité un peu rugueuse.

La charmante cantate italienne est détaillée avec beaucoup de grâce par la soliste. Le premier *Air* en Sol Majeur est suivi d'un beau *Récitatif*, très modulant, qui s'enchaine avec *l'Air* de conclusion, en sol mineur.

Quant à *l'Air Varié* en Si b Majeur pour le clavecin seul, s'il n'est pas tout à fait aussi célébrissime que *l'Harmonieux Forgeron*, il n'en a pas moins fourni le thème des *Variations* de **Brahms** op. 24.

Les interprètes sont en tous points dignes des splendides instruments anciens authentiques utilisés dans l'enregistrement.

Signalons toutefois aux heureux possesseurs de "l'oreille absolue" que le disque est à manipuler avec précautions : "Handle with care", car la présence de 5 instruments à clavier différents, entraine 5 diapasons également différents... un vrai suicide auriculaire! (dont on aurait tort de se plaindre...)

Signalons toutefois aux heureux possesseurs de "l'oreille absolue" que le disque est à manipuler avec précautions : "Handle with care", car la présence de 5 instruments à clavier différents, entraine 5 diapasons également différents... un vrai suicide auriculaire! (dont on aurait tort de se plaindre...)

1 et 6. Orgue positif construit à Nuremberg vers 1700. *La* actuel à peu de choses près
2. Epinette vénitienne de 1604. Sonne 1/2 ton plus bas
3. Clavecin italien de 1695. Egalement 1/2 ton au dessous
4. Clavecin *Ruckers* de 1599. Un ton au dessous
5. Clavecin italien de 1677. Un demi ton au dessous

Mention spéciale pour la rondeur de l'épinette Vénitienne et la rutilance du *Ruckers*. Le violon de Breslau (1745), la viole de gambe de Hambourg (1690) et le violoncelle de Nuremberg (1744) sont également fort beau.

Voici une entreprise comparable à celle de la célèbre collection **Archiv**, par le sérieux et la ferveur qui l'habitent.

Adèle Stolte Soprano
Isolde Ahlgrimm Clavecin
Franz Genzel Violon
Peter Klug, Viole de gambe, Violoncelle
Walter Heinz Bernstein, Clavecin, Epinette, orgue positif.
ETERNA *Stéréo* 8 25 721.

Micheline LALAUX-PEYROT

LES COMPACTS

CD Maurice RAVEL (1875-1937)
Concerto pour la main gauche, Concerto en sol
FORLANE... *Le beau Musical*... (DDD)... **UCD 165 22.**

Un Ravel homogène, implacable et âpre, sans ostentation ni turbulence, débarrassé de ce maniérisme frémissant et navré qui vous irrite l'épiderme.

L'interprétation rigoureuse de **Abdel Rahman et Bacha** qu'accompagne l'*Orchestre Philharmonique des pays de Loire* placés sous la direction de **Marc Soustrot** — disciple de Manuel Rosenthal — révèle une intégrité certaine, parfaitement efficace. Point de délires sonores, de tempi anarchiques, pas de simulacre; les musiciens jouent les deux œuvres, laissant à Ravel le soin de nous étonner lui-même. Sans atteindre à la sûre magnificence d'un Werner Haas, la présente version de ces deux concertos n'en méritait pas moins un très chaleureux accueil, particulièrement en CD ou le choix demeure par trop restreint. Mon unique regret concerne la prise de son un peu terne, légèrement en déçà de la qualité habituelle.

CD Ludwig van BEETHOVEN (1770-1827)
Concertos pour piano n° 1 et 2
PHILIPS... (DDD)... 412 787-2

Le second, 1795, précède l'autre de quelques deux ans mais Beethoven ne lui donnera sa forme définitive qu'en 1801. On lui reproche d'ordinaire une relative faiblesse; de fait ces 1er et 2e concertos pour piano et orchestre ne sauraient évidemment pas rivaliser d'importance avec les trois suivants. L'art finissant du XVIIIe siècle nourrit encore un génie qui peu à peu s'affirme et ne manifestera qu'ensuite, jusqu'aux derniers quatuors, son originalité profonde. Ce faux second, pourtant recèle bien des pages admirables qu'**Alfred Brendel** nous restitue avec efficacité. **James Levine** son partenaire, à la tête de l'*Orchestre symphonique de Chicago* me semble quant à lui plutôt conventionnel. Sa direction sans surprise, un peu froide (mais je n'engage que moi) n'atteint pas ce degré d'éloquence qui marque les interprétations véritablement inspirées. Cette version bien sage, enregistrée lors d'un concert donné en 1983 me paraît beaucoup mieux convenir au premier concerto op. 15 qu'au second.

Splendide qualité sonore de l'enregistrement.

Les 33 Tours

- **Francis POULENC** (1899-1963)
  Stabat Mater, Litanies à la Vierge Noire
  HARMONIA MUNDI... numérique... HMC 5149
  (Disponible en CD)

Une interprétation admirablement conduite, ardente, musicale à l'excès, un langage privilégié de l'âme et de l'intelligence. **Serge Baudo** fait naître le musique, au premier degré, avec tout ce que le phénomène comporte d'informel et d'illimité. Le disque, une nouveauté plus toute fraîche, paru voici quelques mois vient heureusement gonfler la discographie vraiment trop mince d'un chef doué d'une spiritualité si intense. Sous sa direction éminente, avec la complicité des Chœurs, de l'**Orchestre National de Lyon** et de la soprano **Michèle Lagrange,** le Stabat Mater (1950) surtout, et les litanies de la Vierge Noire de Rocamadour (1936), deux pages maîtresses de notre musique française éprise de réserve et d'élégance rayonne d'une sublime intériorité.

La technique d'enregistrement restitue magnifiquement ces instants d'une rare beauté.

- **James GALWAY et Henry MANCINI**
  ...In the Pink...
  RCA... numérique... **RL 85315**

Voyez la pochette ! Sous les feux de la rampe une superbe panthère rose, œil jaune, nœud "pap'hs" dirige un minuscule flûtiste inspecteur; le ton est donné. Mancini en parfait connaisseur vous offre une bonne demi-heure de musique légère; musiques humoristiques, langoureuses ou voyouses avec le concours particulièrement savoureux de James Galway à la flûte, une flûte rutilante. Volutes au timbre d'or.

Un brin de sucre, quatre sous de rêve, le plaisir immédiat et futile, de la gaîté pas sérieuse mais réelle. En tête d'affiche naturellement la célébrissime Panthère qui a déjà parcouru le monde "civilisé". Quelques trouvrailles suivent.

Hervé. MUSSON

Rectificatif

Dans notre précédent numéro (octobre 85) nous faisions part de la réussite de deux élèves du lycée Fénelon à Paris au concours d'entrée des grandes écoles (Sèvres et Ulm). Le candidat reçu à l'Ecole Normale Supérieure (Ulm) vient du **Lycée Pierre de Fermat à Toulouse,** autre centre de préparation à ce concours. Nous nous excusons vivement auprès de Mademoiselle THOZET, professeur responsable de cette préparation.

EXAMENS et CONCOURS

Agrégation 1985

• **Dissertation sur un programme de caractère général** (durée : 6 heures)

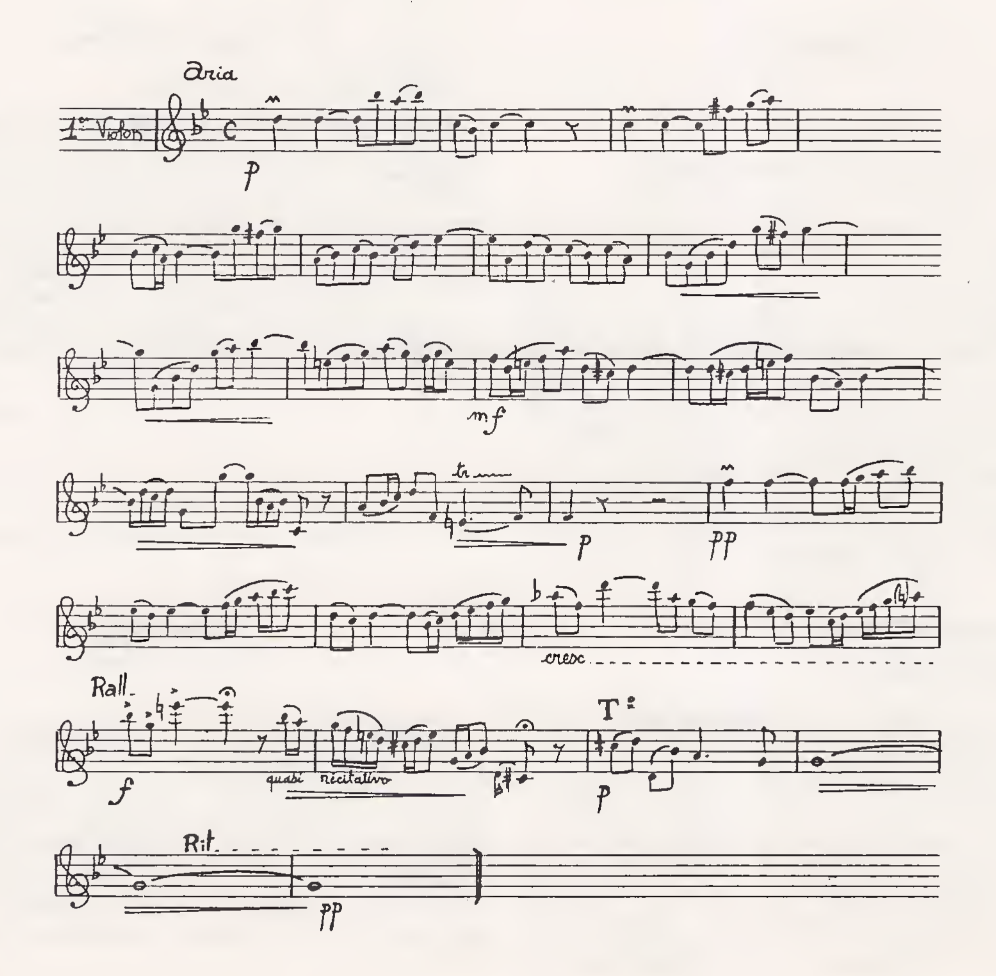
Dans quelle mesure peut-on parler d'un inquiètude de l'artiste moderne devant "le voisinage de l'esthétisme et de la barbarie" (Le Docteur Faustus) ? Vous illustrerez vos propos à partir des œuvres de Thomas Mann (Le Docteur Faustus - Tonio Kröger) et de celles des artistes du Bauhaus.

• **Dissertation d'Histoire de la Musique** (durée : 6 heures)

Les caractères spécifiques de la musique de clavier en France dans la première moitié du XVIII[e] siècle et les raisons — aussi bien d'ordre technique, historique, qu'esthétique ou autre — de cette spécificité.

• **Ecriture musicale** (durée : 7 heures)

Harmoniser ce texte pour quatuor à cordes en respectant son style, et rédiger pour la même formation une variation ou un court développement à partir de l'un de ses fragments.



Informations diverses

■ **BOURG EN BRESSE**

Durant le mois de novembre plusieurs stages sont organisés par l'Association "Clavichords". Pratique vocale et Direction Chorale, Informatique et Pédagogie à Bourg et dans le cadre du Festival de Metz du 21 au 24 novembre stage "Informatique et Pédagogie".

Renseignements : Clavichords, Maison des Sociétés, Bd Joliot Curie, 01000 Bourg en Bresse.

■ **DUNKERQUE**

Le GANPAS (Groupement d'associations nationales pour la promotion et l'aide aux spectacles) organise son 3e Forum les 18-19 et 20 novembre. Ces 3 journées seront l'occasion d'une rencontre professionnelle entre les compagnies de spectacles, les artistes de variétés, de rock, les responsables de programmation, les producteurs artistiques. Durant le Forum des contrats sont conclus et le rôle du Ganpas consiste à gérer les entreprises culturelles. Intéressant.

■ **MARSEILLE**

Concours Musical de France. Piano et Chant.
Les épreuves éliminatoires de piano et chant se dérouleront dans les villes suivantes : **Décembre 85** : Embrun, Narbonne, Pau. **Janvier 86** : Vannes, Nancy, Marseille. **Février 1986** : Bordeaux, Niort, Caen, Lyon. **Mars 1986** : Paris.

Les inscriptions seront closes 15 jours avant chaque concours. Les programmes peuvent être retirés auprès des principaux magasins de musique ou au siège du concours : CMF, 5, rue Jules Moulet, 13006 Marseille - Tél. : 16 91.54.08.81. Joindre une enveloppe timbrée.

■ **LA SAINTE BAUME - SAINT MAXIMIM**

Académie d'Automne - Formation des enseignants de musique à l'Ethnomusicologie du 25 au 30 novembre.

Introduction aux musiques traditionnelles. Journées d'études. L'Académie d'Automne est organisée par la Sté Française d'ethnomusicologie, la Direction de la Musique, la Direction des Collèges , le Centre de Formation des Personnels Communaux et de la Direction Régionale des A.C. Provence-Alpes-Côte d'Azur.

Renseignements. Place du Trocadéro, 75116 Paris.

■ **VILLE D'AVRAY**

Atelier Musical : Direction Jean Louis Petit. Directeur du Conservatoire.

Le Stage instrumental consacré aux nouvelles techniques instrumentales, réalisé en collaboration avec l'Institut International de Pédagogie Musicale (février 86) sera agrémenté d'un concours d'interprétation et d'un concours de composition.

Le Stage de Piano de Charles Rosen, en coproduction avec les programmes musicaux de France Culture, sera consacré du 12 au 23 mai 86, aux Sonates de Beethoven et aux concerti de Mozart.

Le Festival de Ville-d'Avray sera consacré à Florent Schmitt et à Louis Durey (16 au 21 juin 86).

Le Compositeur dans la Ville

Les concerts de création/diffusion, en collaboration avec 10 villes des Hauts de Seine, célèbrent les compositeurs nés en 1925 et les compositeurs de l'Ecole de Paris fondée en 1925. Une action d'animation est menée dans les résidences de personnes âgées.

L'Atelier Musique de Ville-d'Avray aborde une saison très chargée avec plusieurs tournées à l'étranger et de nombreuses créations.

■ **MILAN**

Concours International de Chant "Ambrogino D'oro" 85 réservé aux enfants de 11 à 15 ans, les 5, 6, 7 décembre prochain. Enregistrée par la Télévision italienne, la manifestation sera retransmise en direct en Eurovision et diffusée par tous les pays qui auront sélectionnés des candidats.

1) Les garcons et les filles d'âge compris entre 10 et 15 ans, ou des groupes, peuvent prendre part au concours.

2) Cette manifestation aura lieu au Palalido de Milan, les 5-6-7 décembre 1985.

3) Chaque pays aura son représentant.

4) Les chansons (d'une durée maximum de 3 minutes) devront être inédites au 30 septembre 1985 et pourront être exécutées, soit dans la langue du pays les présentant, soit dans une des langues des pays participants.

5) La présentation des chansons participantes sera répartie sur deux journées; elles seront toutes entendues une autre fois le troisième jour, quand un jury international choisira le vainqueur.

■ **PARIS**

• **Musée de l'Homme**. Trois jours de braderie le 16, 17, 18 novembre : livres, catalogues, affiches, cartes postales, photos, disques, moulages. Place du Trocadéro, 75116 Paris (de 10 h à 17 h).

• L'Ensemble vocal **"AUDITE NOVA"** sous la direction de Jean Sourisse donnera un concert le 13 décembre à 20 h à St Germain des Près. Au programme - Haendel : Dixit Dominus - Bach : Messe en Fa M. BWV 233 - Schutz : Motets.

• **Assises Nationales de la Musique**

Elle se dérouleront à Cannes les 30, 31 janvier et 1e février dans le cadre du MIDEM. La réflexion de ces Assises s'étendra à toutes les formes d'expression musicale (classique, légère, art lyrique, chanson variétés, jazz, folklore...). Les thèmes retenus seront : Musique pour tous nécessité culturelle et sociale. Spectacle vivant, condition du maintien et de l'essor de la vie musicale française. Quel avenir pour la création la production, la diffusion ? Maurice Fleuret et Daniel Moreau participeront aux travaux.

• **Collège de l'IRCAM - Sainson 85/86 - Centre Pompidou**

Outre les ateliers de recherche musicale, instrumentale ou les séminaires sur la composition, nous retiendrons les cours d'analyse musicale consacrés à Berio, Donatoni et Nono.

Entrée libre. N'hésitez pas à demander le calendrier de la saison musicale - (31, rue St Merri, Tél. : 42.77.12.33).

• **I.S.M.E.**

Rappel des 2 journées d'information les 23 et 24 novembre 1985 au Foyer International d'Accueil de Paris-La Défense, 19, rue Salvadore Allende, 92000 Nanterre. S'adresser à Mme AMELLER, 82, rue du 22 septembre, 92400 Courbevoie.

• **Concours International de violoncelle Rostropovitch.**

Du 8 au 15 mars 1986, organisé par l'Association des Concours Internationaux de la Ville de Paris et l'Association Acanthes.

Bulletin d'inscription à envoyer avant le 15 janvier.

Renseignements et Correspondance : 146, rue de Rennes, 75006 Paris - Tél. (1) 45.44.56.50

• **A lire au B.O. n° 35**

— Concours ouverts pour le recrutement de professeurs agrégés et certifiés - constitution des dossiers - conditions communes d'inscription - etc.

— Convention portant création du Centre de Formation d'apprentis des facteurs d'Orgues, à recrutement national.

Ce centre dont l'aire de recrutement est nationale est géré par la chambre de métiers d'Alsace. Le siège du centre est situé à Eschau, 21, rue des Fusiliers Marins, 67114 Eschau.

Les formations sont assurées sur trois ans pour le CAP de facteurs d'orgues option A : organier et brevet de compagnon : facteur d'orgues et CAP facteur d'orgues option B : tuyautier et brevet de compagnon : tuyauteur pour instrument de musique.

• **Inspection Pédagogique Régionale**

— Mademoiselle **BOGHOSSIAN,** professeur agrégé est nommé I.P.R. pour l'académie CAEN - ROUEN.
— Madame **CARPENTIER-BERGER,** professeur agrégé est nommé I.P.R. pour l'académie de VERSAILLES.

(Suite de la page 8 - H. SCHUTZ Les Cantionae Sacrae)

De la discographie nous pouvons retenir avec les quatre solistes la Spandauer Kantorei, ensemble instrumental placé sous la direction d'Helmuth Rilling, enregistrés sous la firme Vox DL 1430, avant 1968.

Discographie sommaire

Harmonia Mundi H.M. 958

I/ Musique à la cour de Dresde. Chœur National. Ensemble vocal et instrumental. Ars Europea. Dir. J. Grimbert.

II/ Les sept Paroles du Christ en Croix.
Sept petits concerts spirituels 198. 408 "Archiv" Peter Schreier — Theo Adam. Chœur de la Sainte-Croix de Dresde.
Psaumes de David. Interprétés par H. M Schneidt 2722007 — 3 d. Chœurs d'enfants de Ratisbonne.
19 Madrigaux italiens de H. Schütz
Chœurs Monteverdi de Hambourg. 2708033 — 2 d.

III/ Die Himmel erzählen die Ehre Gottes.
Chœur vocal Marbourg. Dir. Rolf Beck. S.W.V. 386

Notes :

1) Voir l'Education Musicale n° 318.

2) A l'origine, les Chorals de l'Orgelbüchlein devaient être composés au nombre de 165 (11 × 15) 1 + 10 = 11, 1 symbolisant le droit à l'erreur et 10, les commandements.

3) Des tremblements à la tierce sur deux sons se trouvent chez L. Berio (Sequenza III pour voix féminine) et dans la *"Passion selon Saint-Jean"* de J.S. Bach.

PETITES ANNONCES

A VENDRE
• Un clavecin, marque ANTHONY SIDEY en palissandre à 1 clavier 4 octaves 1/2 1,68 environ.
• Un cromorne alto, marque KORBER.
Tél. : 69.34.36.31

A VENDRE
• Orgue classique à transistors AHLBORN C.25. 2 claviers de 61 notes et pédalier de 30 pédales, 31 registres : 16, 8, 4, 2 pieds (faux bourdon), étendue 8 octaves. 1 pédale d'expression. (Sortie prise DIN, 2 potentiomètres manuel, pédalier).
Tél. : 60.69.69.91 Prix : 15.000 F.

BACCALAUREAT 1986

Le fascicule contenant l'analyse des 3 œuvres imposées et des exercices d'écoute à l'épreuve facultative sera mis en vente à la fin du mois au prix de 50 F. Toute commande doit être accompagnée de son titre de paiement établi au nom de "l'Education Musicale".

Disque Bac, gravé par Pathé-Marconi en vente chez les disquaires.



GUIDE
DU MUSICIEN
AMATEUR
ET PROFESSIONNEL
LES GUIDES DU CENAM
UN GUIDE
1621 adresses indispensables
FAITES DE LA MUSIQUE
ES CAHIERS
DE
ANIMATION
MUSICALE
Les Métiers de la Musique.
SEPTEMBRE 85
N° 38 25 F
UN CAHIER
75 métiers
pour votre passion
DISPONIBLES : FNAC ET LIBRAIRIES MUSICALES
ou à commander au CENAM
Guide : 60 F / cahier : 25 F
(Port gratuit jusqu'au 31 décembre)
CENAM
51, rue Vivienne, 75002 PARIS
TEL. 42.33.38.24
INCIDENCES 42.38.03.26



EDITIONS CHARLES NEGIAR

23, Rue Bénard - 75014 Paris
Tél. : (1) 45.42.37.07

L'EDUCATION MUSICALE
Analyses musicales disponibles :

			Francs
J.S. BACH	1er Concerto Brandebourgeois en Fa M.	nos 319/320	40
	5e Concerto Brandebourgeois	nos 302/303	40
	Cantate n° 4	n° 316	20
	Prélude et Fugue en Mi bémol M. de la IIIe c.u.	nos 319/320	40
	Petit Prélude en Do M.	nos 319/320	40
	Passacaille en Ut m.	nos 319/320	40
	Toccata et Fugue en Ré mineur	nos 319/320	40
L. V. BEETHOVEN	Coriolan (Ouverture)		20
	Quatuor à cordes n° 17 op. 33	n° 311	20
	La Symphonie Pastorale	n° 295	20
A. COPLAND	Billy the Kid	n° 293	20
M.A. CHARPENTIER	Te Deum	n° 299	20
F. CHOPIN	Polonaise en La M. opus 40 n° 1	n° 297	20
	Polonaise n° 5 "L'Héroïque"	n° 295	20
Cl. DEBUSSY ET G. FAURE	Mandoline	n° 308	20
M. DE FALLA	Nuits dans les Jardins d'Espagne	n° 315	20
G.F. HAENDEL	Le Messie (extrait)	n° 303	20
HAYDN	Symphonie n° 102	n° 304	20
M. LANDOWSKI	Symphonie Jean de la Peur	n° 305	20
F. MENDELSSOHN	Symphonie n° 4 en La M.	n° 307	20
S. PROKOFIEV	Lieutenant Kijé	n° 302	20
	IIIe Concerto pour piano en Ut Majeur	n° 308	20
M. RAVEL	Sonatine pour piano	n° 301	20
	Jeux d'eau	n° 293	20
G. ROSSINI	L'Air de la Calomnie (Barbier de Séville)	n° 314	20
Fr. SCHUBERT	Quatuor à Cordes en Ré M.	n° 306	20
R. SCHUMANN	Scènes d'enfants op. 15	n° 317	20
R. WAGNER	Siegfried Idyll	n° 296	20

Egalement disponible les Fascicules

Fr. SCHUBERT	Trio n° 2 en mi b. (2e et 4e suite)	n° 292	30
M. FALLA	7 chansons populaires		
O. MESSIAEN	Les oiseaux exotiques		
W. MOZART	Adagio et Fugue en Ut M. pour quatuor à cordes	n° 302	35
G. VERDI	Extrait de "Otello"		
A. JOLIVET	Second concerto pour trompette et orchestre		
J.S. BACH	Cantate n° 106 : Actus Tragicus	n° 312	40
F. POULENC	Sonate pour flûte et piano		
Ch. PENDERECKI	Thrène à la mémoire des victimes d'Hiroshima		
PURCELL	Didon et Enée - Acte III (Ed. Novello)		44
FRANCK	Sonate piano et violon : 1er et IVe mouvements		
SATIE	Parade (Ed. Salabert)		

Chaque commande doit être accompagné de son montant (chèque bancaire, mandat, virement postal) + 6,00 F de port, établi au nom de l'EDUCATION MUSICALE C.C.P. 9.904.69 C PARIS.